

MARIE-ANTOINETTE ALLEVY

LA MISE EN SCÈNE EN FRANCE

DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ
DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

*“ L'histoire des théâtres n'est pas l'épisode
le moins intéressant de l'histoire de l'esprit
humain. ”*

(DUMERSAN.)

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
POUR L'OBTENTION DU TITRE DE DOCTEUR ÈS LETTRES

PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON

—
1938



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552024_0057

LA MISE EN SCÈNE EN FRANCE

DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ
DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

*“ L'histoire des théâtres n'est pas l'épisode
le moins intéressant de l'histoire de l'esprit
humain.”*

(DUMERSAN.)

MARIE-ANTOINETTE ALLEVY

LA MISE EN SCÈNE EN FRANCE

DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ
DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

*“ L'histoire des théâtres n'est pas l'épisode
le moins intéressant de l'histoire de l'esprit
humain. ”*

(DUMERSAN.)

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
POUR L'OBTENTION DU TITRE DE DOCTEUR ÈS LETTRES

PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON

—
1938

*La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation
aux opinions émises dans les thèses : ces opinions doivent être
considérées comme propres à leurs auteurs.*



A LA MÉMOIRE DE MON MAÎTRE REGRETTÉ

FÉLIX GAIFFE

*Titulaire de la Chaire d'Histoire de la
Littérature Dramatique à la Sorbonne.*

INTRODUCTION

La mise en scène, art complexe, étendu, difficile, le plus difficile de tous les arts puisqu'il a pour but de les unir tous sous une forme vivante et plastique dans l'ensemble défini et harmonieux d'une action, la mise en scène que Becq de Fouquières estimait un « art exquis », est un sujet à l'ordre du jour.

Depuis quelques années, les études se sont multipliées dans le but de définir les différentes esthétiques théâtrales des âges passés et des temps présents, d'analyser les divers éléments, de destinée éphémère, sans doute, mais d'importance primordiale, qui concourent à l'animation théâtrale et de fixer non seulement les caractères physiques, mais encore le rôle moral que chacun d'eux est appelé à jouer dans toute présentation scénique.

Le Théâtre est un tout. Si l'œuvre de l'écrivain doit y occuper, sans conteste, le premier plan, l'ensemble des décors et du jeu des machines, la disposition du luminaire, l'animation des personnages principaux, le groupement des comparses, les mouvements de la figuration, les particularités du costume théâtral, l'emploi des accessoires, toute la présentation visuelle qui métamorphose l'écrit en spectacle n'est pas moins digne de retenir l'attention de ceux qui entendent suivre avec profit le développement total d'un art aussi nombreux.

De l'analyse exclusivement littéraire d'un texte, abstraction faite de sa projection scénique, ne peut se dégager qu'une connaissance imparfaite de ce que fut le théâtre à un stade déterminé de son évolution.

L'expression scénique révèle objectivement l'esthétique particulière du théâtre à chaque période de son histoire et semble, à ce titre, ne pas devoir être séparée de l'observation d'un genre dont elle fut l'illustration vivante.

Il est donc légitime d'accorder à ces arts mineurs du théâtre un intérêt qui ne leur a été que trop longtemps refusé.

Parmi les études, plus ou moins détaillées, mais presque toutes capitales pour l'histoire du théâtre, auxquelles nous avons fait allusion, il

est possible de relever d'utiles commentaires sur les particularités de l'art scénique dans l'antiquité, au moyen âge, au ^{xviii}^e siècle et au ^{xviii}^e ; de nombreux ouvrages se sont attachés de même à présenter, aux yeux des initiés et des profanes, les divers aspects de notre scène contemporaine.

Seule, une importante période, la plus importante peut-être par l'expression de la vie théâtrale, la période Romantique, objet de tant de controverses passionnées et si minutieusement fouillée dans les moindres détails de ses productions littéraires, n'a, jusqu'à nos jours, inspiré sous le rapport de l'art scénique, aucune étude vraiment approfondie.

Un Maître unanimement regretté qui « aimait le théâtre, comme il se plaisait à le dire, parce qu'il aimait la vie », Félix Gaiffe, orienta nos recherches vers cette époque du théâtre français durant laquelle un intérêt extrême fut accordé, dans tous les genres dramatiques, au « spectacle ».

Des pratiques scéniques qui présidèrent aux manifestations théâtrales ayant vu le jour sur les scènes françaises au cours de la première moitié du ^{xix}^e siècle, des réformes parfois salutaires dont elles assurèrent l'établissement, comme des fastueux excès qu'elles engendrèrent, l'art dramatique de ce temps n'est pas sans avoir reçu la plupart des traits qui le caractérisent.

L'étude que nous avons entreprise, non sans appréhension, quand il nous fut donné d'apprécier, en connaissance de cause, l'immense étendue de son sujet, tentera de faire ressortir aux yeux du lecteur, l'influence constante exercée sur les productions dramatiques par certaines conditions matérielles au cours de cette période à la fois si confuse et si féconde, si géniale et si décevante.

Convient-il de nous attarder sur les difficultés de tous ordres qu'il nous a fallu vaincre dans l'élaboration de ce travail ? La reconstitution du passé est, au théâtre, plus délicate sans doute qu'en aucun autre domaine. Là, tout est mobile, changeant, fugitif, destructible ; ce ne sont que fictions d'un instant vers lesquelles convergèrent de multiples efforts et dont il ne subsiste plus, pour le chercheur, que de bien froids et bien muets vestiges.

Ces vestiges sont innombrables pour la période théâtrale qui nous occupe. Nos investigations nous amenèrent, en effet, à constater l'abondance inépuisable de documents que nous avons été tentés de croire, au premier abord, fort maigres, sinon inexistants.

Aux difficultés d'élaboration et de recherche, vinrent alors s'ajouter celles du dépouillement de monceaux d'écrits et celles du classement de multiples témoignages iconographiques relatifs à notre sujet ainsi que l'opération épineuse consistant dans le choix, au sein de cette écrasante documentation, d'exemples les plus caractéristiques.

Travaux généraux sur le théâtre, histoires de l'art théâtral, du costume et du décor, études monographiques sur les auteurs, les directeurs de théâtres, les interprètes, les peintres et illustrateurs, ouvrages consacrés à l'architecture théâtrale, aux scènes parisiennes, à l'art scénique, livrets de mises en scène, recueils de décorations et de costumes, jugements contemporains épars dans les mémoires, les correspondances et les journaux du temps, telles furent les principales sources d'information auxquelles nous eûmes à puiser pour tenter de faire revivre quelques aspects de la mise en scène au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Le lecteur trouvera une justification détaillée de cette documentation dans notre *Bibliographie de l'art théâtral dans la première moitié du XIX^e siècle* (p. 185).

Nous ne pousserons pas la témérité au point de prétendre offrir aux érudits, aux techniciens et aux amateurs d'histoire théâtrale une chronique de la scène du temps reconstituée à l'aide des plus petits faits de la vie matérielle.

La période théâtrale qui nous occupe fut vaste, des genres nombreux s'y développèrent, exerçant souvent l'un sur l'autre une mutuelle influence.

S'il est indispensable d'examiner tous ces genres pour apprécier ce que chacun d'eux put apporter au développement du spectacle, de cet examen, il ne sera possible pour nous de retenir que les exemples les plus significatifs, pour ponctuer avec quelque clarté les phases d'évolution de l'art scénique.

Cette évolution, qui achemine progressivement de la discipline classique aux libertés les plus contestées de la scène moderne, il nous faudra, de prime abord, en chercher les principes fondamentaux au XVIII^e siècle.

Nous rappellerons donc, au début de notre étude, les doctrines déjà formulées par les théoriciens et les réformes opérées sans relâche par les gens de métier dans l'art scénique au cours de cette extraordinaire période de transition.

Ces doctrines et ces réformes, en cherchant à faire pénétrer plus de réalité dans les diverses parties du spectacle : décorations, costumes,

accessoires, jeu dramatique, préparèrent, en effet, de longue date, les prétendues innovations des temps romantiques.

Il nous a semblé impossible de ne pas rendre justice à ces précurseurs célèbres comme à ces ouvriers obscurs dont les initiatives souvent fort courageuses avaient entrepris de secouer le joug des traditions. Nous grouperons ensuite les faits les plus saillants de la vie théâtrale de la première moitié du XIX^e siècle de manière à suivre l'évolution du spectacle en général.

Les raisons qui nous firent adopter cette méthode d'exposition sont multiples. Dès l'élaboration de notre étude, après maints tâtonnements, deux plans s'offrirent à nous.

L'un eût consisté à étudier successivement chacun des différents éléments de l'art théâtral : décoration, machinerie, éclairage, costume, accessoires, jeu, figuration, empruntant de-ci de-là des exemples techniques à tous les genres de spectacles. L'autre, auquel nous nous arrê tâmes longuement, nous eût amenés à examiner séparément chacun de ces genres : mélodrame, drame, tragédie, mimodrame, opéra, ballet, féerie, sans doute aussi, la comédie, le vaudeville et l'opéra-comique, genres beaucoup moins importants sous le rapport de la mise en scène, et à déduire de cet examen les caractères principaux se dégageant de la réalisation scénique de chacun d'eux..

L'expérience ne tarda pas à nous détourner de ces deux plans d'étude et à nous mettre en garde contre le danger de morcellement qui eût résulté de leur adoption.

En effet, d'une part, dans la réalisation scénique d'un ouvrage, tous les éléments du spectacle sont trop intimement liés pour qu'il soit possible de les distraire de l'ensemble auquel ils appartiennent ; de l'autre, on verra fort souvent un genre théâtral emprunter, à une même époque, tel procédé scénique à un genre fort différent, et seuls, le rapprochement et la comparaison seront alors instructifs.

Il nous sembla ainsi préférable de tracer un tableau des spectacles du temps, dans lesquels la décoration tiendra une place importante, et de faire ressortir, à propos des principales œuvres théâtrales en chaque genre, les particularités d'exécution qui assurèrent à chacune d'elles une place significative dans l'histoire de la « mise en scène » que l'on commencera, à partir de cette époque, à considérer comme un art nouveau.

Sans doute nous faudra-t-il, par endroits, violer la chronologie pour grouper certains faits révélateurs d'une même tendance ou d'une même

réaction, mais nous nous efforcerons toujours de ne pas perdre ce fil directeur « qu'il faut, disait Gustave Lanson, rompre le moins possible ».

Avant d'aborder l'examen de la mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle, nous ne saurions trop témoigner notre déférente gratitude envers nos Maîtres, MM. Georges Ascoli et Fortunat Strowski, pour l'intérêt qu'ils n'ont cessé de porter à nos recherches. Nous nous devons d'adresser de chaleureux remerciements à M^{me} Horn-Monval, bibliothécaire de la Collection Auguste Rondel à la Bibliothèque de l'Arsenal ; à M. Prod'homme, conservateur de la Bibliothèque de l'Opéra, à M. Jean Sergent, conservateur de la Maison de Victor Hugo et à tous ceux dont l'extrême bienveillance et les précieux conseils nous ont permis de mener à bien cette étude.

Nous sommes heureux de leur exprimer ici toute notre sincère et profonde reconnaissance.

NOTA. — Pour tous les termes de technique scénique, nous renvoyons le lecteur au lexique inséré à la page 179.

Les planches de cet ouvrage ont été reproduites en majeure partie d'après les clichés exécutés par Georges Barraud, Photographe-Editeur à Laigle (Orne). Ces documents proviennent de la Bibliothèque de l'Opéra, de la Bibliothèque de l'Arsenal, du Cabinet des Estampes, du Département des Imprimés de la Bibliothèque Nationale, de la Bibliothèque des Arts décoratifs et de la Maison de Victor Hugo.

PREMIÈRE PARTIE

TRANSFORMATIONS DE L'ART SCÉNIQUE DU CLASSICISME AU ROMANTISME

CHAPITRE PREMIER

Les réformes scéniques sous l'ancien régime.

Utilité d'une étude sommaire de la mise en scène au XVIII^e siècle. — Influence de l'état social sur le théâtre. — Les nouvelles théories littéraires. — Les réformes architectoniques. — Les transformations de la décoration théâtrale : Servandoni et Brunetti. — Les réformes tentées par les auteurs : Voltaire et la « couleur locale » ; le réalisme de Diderot. — Les réformes des comédiens : le costume théâtral. — Les auteurs et l'exécution scénique. — Effet des réformes sur la critique, le public et le monde du théâtre. — Bilan des transformations scéniques à la fin de l'ancien régime.

Le lecteur ne doit pas s'attendre à trouver, dans ce premier chapitre, une étude détaillée sur la mise en scène au XVIII^e siècle.

Nous souhaitons seulement, pour l'intelligence des chapitres qui vont suivre, marquer l'intérêt de certains essais et de certaines réformes qui, au cours de cette période si fertile en recherches, contribuèrent à transformer peu à peu la scène classique.

L'énumération de quelques faits essentiels nous a semblé indispensable pour montrer qu'à partir du premier quart du XVIII^e siècle, l'art théâtral commença déjà à modifier ses techniques dans le sens des transformations définitives qu'il devait subir à l'époque romantique.

Effacer aux yeux du lecteur ce qu'une énumération de ce genre pouvait avoir de sporadique, tel a été le but auquel nous avons tenté d'atteindre en groupant ces faits selon les trois régimes qui se sont alors succédé en France : la royauté, le gouvernement révolutionnaire et l'empire.

La vie des théâtres sera toujours étroitement dépendante de la vie

sociale, ces établissements publics étant sous le contrôle plus ou moins direct de l'Etat qui leur imposera leur code administratif et par conséquent leurs conditions d'existence et de fonctionnement.

Un changement de régime social aura donc souvent pour conséquence de déterminer de profondes modifications dans le régime des spectacles. C'est ce que nous aurons l'occasion d'observer par la suite.

Pendant l'ancien régime, c'est-à-dire environ jusqu'au troisième quart du XVIII^e siècle, le théâtre continuera à s'adresser à un monde privilégié. Ce sera l'art des riches, des intellectuels, des cultivés.

Tout en conservant les caractères principaux qui, au siècle précédent, en avaient fait aussi l'art d'une élite, la littérature dramatique cherchera cependant peu à peu à se dégager de certaines règles encore imposées par le respect des traditions du grand siècle.

Des théories nouvelles, toutes littéraires à l'origine, seront les signes précurseurs des profondes et prochaines transformations que devait subir l'art théâtral.

Entreprise hardie : il s'agira de briser la rigidité de la scène que l'« unité de lieu », cette pseudo-règle d'Aristote codifiée par Boileau au XVII^e siècle dans son *Art Poétique*, semblait avoir à jamais figée.

Un écrivain médiocre, mais téméraire, s'avisera de rompre ces chaînes plus de cent années avant la préface de *Cromwell*.

Dès 1722, en effet, Lamotte-Houdar, dans son *Discours à l'occasion de la tragédie des Macchabées*, exhortera les auteurs à changer le lieu de la scène et à remplacer les récits par l'action, c'est-à-dire, par le « spectacle ».

De tels préceptes seront alors trop nouveaux pour agir avec efficacité sur l'art théâtral.

Il faudra attendre plus de vingt ans que les œuvres des auteurs anglais : B. Johnson, Otway, Steele et surtout Shakespeare commencent à être traduites en France pour voir se préciser avec plus de netteté le mouvement de réforme.

La préface consacrée par P. A. de La Place à la traduction de son *Théâtre Anglois* (1745-1748), se révélera alors comme un manifeste décisif contre les prescriptions classiques. Tout en reconnaissant les beautés des tragédies conçues selon les règles d'Aristote, l'auteur leur reprochera de ne pas surprendre le spectateur à la représentation : « Je regrette toujours, écrira-t-il, de n'avoir vu qu'en conversations, ou en récits, ce que j'aurais vu en action sur le théâtre de Londres. Les règles sont respectables, je le sais... En vain me dira-t-on qu'elles

« sont fondées sur la raison : je préfère la licence qui me réveille
« à l'exactitude qui m'endort. » (T. I, p. xviii.)

Et La Place insistera vivement sur l'utilité de fréquents changements de décorations, à la manière anglaise. « Il faut, écrira-t-il, plus de décorations différentes pour jouer certaines tragédies à Londres qu'il
« n'en faut à Paris pour jouer certains opéras. »

Ce besoin de « spectacle », n'entrouvera-t-on pas la révélation dans la structure même des théâtres de l'époque, dans cette grande profondeur donnée par les architectes aux scènes (condition favorable au développement de la décoration et de la machinerie ; une maquette montrant les détails de la machinerie de la deuxième salle du Palais-Royal (1770), reconstituée par Philippon et conservée au Musée de l'Opéra, est fort curieuse à étudier à cet égard) ? Dans cette forme ronde ou ovale adoptée pour les salles, jadis rectangulaires ou carrées (condition favorable à une meilleure vision pour les spectateurs) ? Les beaux tracés exécutés par Benard pour l'*Encyclopédie* (1751), ainsi que les importants ouvrages architectoniques de G. M. Dumont : *Parallèle de plans des plus belles salles* (1763) et *Suite de projets détaillés de salles de spectacle*, sont à ce point de vue fort curieux à consulter ainsi que les travaux plus récents que Prudent et Guadet ont consacrés à V. Louis, architecte de Louis XVI et constructeur du Théâtre de Bordeaux, de la salle de la Comédie-Française, et de l'Opéra de la Place Louvois.

Devra-t-on se contenter sur ces « plateaux », déjà si perfectionnés, d'exécuter invariablement les trois décorations : le palais, la rue, la chambre, qui jadis avaient suffi à illustrer tous les chefs-d'œuvre de la comédie et de la tragédie ? Non certes, et le peintre-décorateur, à son tour, deviendra le plus actif propagateur des réformes matérielles opérées sur le théâtre.

Jusque vers le deuxième quart du XVIII^e siècle, la peinture scénique était restée soumise à une exécution symétrique toute conventionnelle. A l'ordinaire, au XVIII^e siècle, les décorations se « plantaient » sur le théâtre selon l'ordonnance d'une perspective invariable. Les Torelli et les Bérain avaient eu pour habitude de fixer presque toujours le point de fuite au centre de leurs compositions et longtemps leurs successeurs ne conçurent pas d'autre méthode (1).

(1) Pour l'étude de la mise en scène au XVIII^e siècle, nous renvoyons le lecteur à la thèse de S. Wilma Holsboer : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Paris, E. Droz, 1933, in-8°.

Un architecte florentin, Servandoni, qui était venu s'établir à Paris vers 1724, devait, en appliquant des procédés tout nouveaux au dessin et à la « plantation » des décors, transformer complètement la topographie scénique jusqu'alors admise.

La perspective théâtrale plaçait jadis symétriquement de chaque côté de la scène les divers éléments du décor : rangées de palais, motifs ornementaux, massifs de verdure, etc., etc. Servandoni adopta la perspective oblique suivant laquelle le ou les points de fuite d'une décoration se trouvèrent dispersés librement de part et d'autre de l'axe de la scène.

Les éléments du décor furent alors disposés aux « plans » qui leur convinrent le mieux et l'ensemble de la composition se rapprocha du désordre apparent de la nature.

Une réforme non moins importante fut appliquée par Servandoni dans l'emploi des « châssis ». D'ordinaire, l'élément de décoration : motif architectural, bouquet d'arbres, etc., était exécuté sur le « châssis » en totalité. Servandoni n'y peignit plus que la partie inférieure de ses compositions, laissant la partie supérieure se perdre dans les « frises ». En laissant deviner ce qui était dérobé au regard, cette interprétation toute nouvelle du décor permettait au spectateur d'imaginer la réalité suggérée par le décorateur si gigantesque qu'elle pouvait être. Le trapèze étrié de la scène classique était donc désormais entièrement brisé.

En outre, machiniste autant que décorateur, Servandoni s'appliqua à imiter sur la scène tous les phénomènes de la nature : pluie, éclairs, tonnerre, effet d'eau bouillonnante, etc. (1). Appelé à l'Opéra pour « éblouir les yeux, enchanter les regards, étonner, par le jeu de machines perfectionnées et d'un résultat plus hardi, les spectateurs que les vers et la musique ne charmaient point » (2), le décorateur fit, pour un temps, briller d'un éclat nouveau la scène lyrique, en même temps qu'il présentait aux Tuileries ses fameux spectacles de machines qui exercèrent une influence considérable sur la décoration et la machinerie théâtrale.

Servandoni compta de nombreux émules. De lui, les peintres du temps tiurent ce goût pour les effets perspectifs, pour les décors savam-

(1) Cf. Marquis *** : *Lettre critique à Servandoni au sujet du spectacle qu'il donne au Palais des Thuilleries* (1754). Bibliothèque de l'Opéra, n° 5.794.

(2) Castil Blaze : *L'Académie impériale de musique*, Paris, l'Auteur, 1855, in-8°, t. I, p. 51.

ment machinés, pour les compositions architecturales grandioses et surchargées caractéristiques des décors d'opéra.

L'ascendant de l'artiste florentin s'exerça, à n'en pas douter, sur son compatriote Brunetti, le décorateur de Voltaire.

Ingrat disciple de Shakespeare, l'auteur de *Mérope* et de *Sémiramis* devait sentir tout ce que l'« appareil » scénique pouvait alors ajouter d'attraits à ses froides tragédies. Le peintre Brunetti seconda le dramaturge dans la tâche périlleuse qui consistait à renouveler, par le spectacle, le genre tragique.

Le *Mercur de France* du 15 juillet 1764 signalera, dans le *Triumvirat*, « une décoration de M. Brunetti d'un fort bel effet et dont la « perspective est très bien entendue. Elle représente sur le devant du « théâtre des rochers, un bras de mer, et au delà, une ville dont les « édifices portent tous le caractère du bel antique » (1).

Ainsi se trouvait introduit, dans l'austère tragédie, le prestige de décorations fort inspirées des effets d'opéra. Le genre fut, en outre, doté par Voltaire de tous les accessoires scéniques du mélodrame dont l'avènement était proche : apparitions, éclairs, tonnerre, grands mouvements de figuration.

De plus, quand, en 1755, le patriarche de Ferney fit représenter l'*Orphelin de la Chine*, ce sujet, assurément neuf, contribua à développer une tendance nouvelle dans l'art scénique, la « couleur locale ».

Voltaire consacra ses droits d'auteur au perfectionnement des décors de sa tragédie et veilla à l'exécution des costumes portés par ses comédiens et ses comédiennes qui jouèrent, selon Grimm, sans paniers. Voltaire, dans une lettre à Dumarais (octobre 1755), se plaignait même de n'avoir pu pousser encore plus loin l'exactitude des costumes. « Si « les Français n'étaient pas si français, mes Chinois auraient été plus « chinois et Gengis encore plus Tartare. Il a fallu appauvrir mes « idées et me gêner dans le costume pour ne pas effaroucher une nation très frivole qui rit follement et qui croit rire gaiement de tout « ce qui n'est pas dans ses mœurs, ou plutôt dans ses modes. »

La tentative n'était pas désisive, mais le chemin était tracé et bientôt les doctrines réalistes qui commençaient à se faire jour poussèrent l'art théâtral vers l'imitation de plus en plus directe de la nature et de l'histoire.

(1) J. J. Olivier : *Voltaire et ses comédiens*, p. 225.

Le mouvement scientifique qui devait donner naissance à l'*Encyclopédie* ne fut certes pas étranger à cette évolution.

Diderot, le principal animateur de cette œuvre immense, dressa, à son tour, suivant des conceptions toutes nouvelles, le « plan du théâtre de l'avenir » (1). Dans ses *Entretiens avec Dorval* à propos du *Fils Naturel*, il s'éleva contre les conventions scéniques et ces « bienséances cruelles » qui rendent « les ouvrages décents et petits » (2).

Il cherchera à faire pénétrer la vérité humaine sur la scène et s'attacha, dans ce but, à la réforme de tous les éléments du spectacle. Dans son ouvrage *De la Poésie dramatique*, il n'est pas de détails de composition ou d'exécution, pas de remarques sur la décoration et les costumes, à propos desquels il n'émit quelque idée neuve. Il exhortera vivement l'auteur dramatique à s'adjoindre, dès que son œuvre sera digne d'être représentée, un décorateur (3) à qui il devra lire son drame ; « le lieu de la scène bien connu », l'artiste devra « le rendre tel qu'il est », en songeant que la « peinture théâtrale doit être plus rigoureuse et plus « vraie que tout autre genre de peinture ».

Diderot chercha, dans un genre dramatique nouveau, la tragédie bourgeoise, qu'un obscur auteur, P. Landois, avait déjà tenté de porter sur scène (4), à traduire les réalités de la vie quotidienne et rendre plus vivant le jeu des comédiens en introduisant sur le théâtre des actions simultanées dans ce qu'il appelait des « scènes composées ». « J'appelle « scènes composées, écrivait-il, celles où plusieurs personnes sont occupées à une chose tandis que d'autres personnes sont à une chose différente ou la même chose, mais à part (5). »

Diderot décrit les décorations, les costumes, la position des acteurs, leurs mouvements et leurs attitudes qu'il essaye de rendre expressives par des « tableaux », procédé dangereux, sans doute, mais qui rompait alors en visière avec le jeu conventionnel et les gestes convenus des comédiens.

Ces derniers ne devaient d'ailleurs pas rester étrangers au mouvement de réforme esquissé par les écrivains et les artistes, et ce fut naturellement sur le costume théâtral que se porta leur attention.

(1) F. Gaiffe : *Le drame en France au XVIII^e siècle*, p. 160.

(2) Diderot : *Entretiens avec Dorval. Œuvres complètes*, Paris, Garnier, t. VII, p. 118.

(3) *Œuvres*, t. VII, Garnier, p. 374.

(4) *Silvie*, par P. Landois, Paris, Prault, 1742, in-8°.

(5) *Le père de famille*, acte IV, scène XVI.

Diderot accueillit avec transport les réformes tentées par M^{lle} Clairon au Théâtre-Français, à la suite de M^{lle} Sallé et de la Saint-Huberty à l'Opéra, pour soumettre le costume théâtral à plus d'exactitude : « Une actrice courageuse vient de se défaire du panier, écrivait-il, et personne ne l'a trouvé mauvais. Elle ira plus loin, j'en répons. Ah ! si elle osoit un jour se montrer sur la scène avec toute la noblesse et la simplicité d'ajustement que ses rôles demandent ! Disons plus, dans le désordre où doit jeter un événement aussi terrible que la perte d'un fils et les autres catastrophes de la scène tragique, que devien- droient, autour d'une femme échevelée, toutes les poupées frisées, pommadées ? Il faudroit bien que tôt ou tard, elles se missent à l'unisson. La nature, la nature ! on ne lui résiste pas ! Il faut la chasser ou lui obéir », et s'adressant à la comédienne : « O Clairon, livrez-vous à votre goût, à votre génie, montrez-nous la nature et la vérité (1). »

Assurément, ces réformes étaient fort discutables. Il faut bien le reconnaître, les connaissances, dont pouvaient alors faire preuve les gens de théâtre, ne brillaient guère en précision archéologique.

Les nouveaux costumes n'étaient pas moins fantaisistes que ceux des acteurs du grand siècle, et sans doute, choquent-ils autant, pour nous, la couleur locale et la vérité historique. M^{lle} Sallé, la Saint-Huberty, M^{lle} Clairon, bientôt suivies par Lekain, n'en avaient pas moins donné l'exemple, et Favart reconnaissait, en 1760, que jamais les Comédiens-Français n'avaient montré « tant d'ardeur et d'attention à observer la vraisemblance du costume et de la mise en scène » (2).

Favart et sa femme consacrèrent eux-mêmes tous leurs soins à perfectionner l'exécution de leurs spectacles ; les acteurs de la Comédie-Italienne parurent en 1761, dans les *Trois Sultanes*, en costumes turcs (3). Pour les *Noces chinoises*, Favart fit acheter du supercague de la cour « des Indes et des habits du pays... Les décorations, les meubles, jusqu'aux moindres accessoires étaient peints et moulés sur des dessins « originaux » (4).

Les auteurs eux-mêmes, à l'exemple de Diderot, commençaient à attacher une attention toute particulière à l'exécution matérielle de leurs ouvrages et se faisaient maintenant un point d'honneur d'im-

(1) *Poésie dramatique*, Garnier, p. 377.

(2) *Correspondance*, Paris, Collin 1808, t. I, p. 121.

(3) *Ibid.*, p. lxxvij.

(4) *Ibid.*, p. 28.

primer, dans leurs publications, toutes les indications nécessaires à la réalisation scénique.

Baculard d'Arnaud, un des premiers partisans du « genre sombre » et du décor terrifiant, répartissait soigneusement, dans ses drames, les effets de décors, de costumes, de lumière (1). Il recommandait à ses acteurs l'observation scrupuleuse du « costume de mœurs », leur langage devant être conforme à celui du temps auquel vécurent les personnages représentés. Attitudes, gestes, sont minutieusement relevés à cet effet dans le *Comte de Comminge* (1765), un drame d'Arnaud qui exerça une grande influence sur les destinées du théâtre romantique.

À la même époque, Du Belloy s'inspirant de la même méthode décrivait la mise en scène de ses ouvrages.

Les essais allèrent en se multipliant. On vit alors se développer le genre historique. Charles Collé représente sa *Partie de Chasse de Henri IV* (1766) et le costume est, dans cette comédie, traité avec soin, comme en témoignent les habits portés par les acteurs chargés des rôles de Henri IV et de Sully (2). L'auteur transportera successivement l'action de sa comédie dans la Galerie des Réformés au Palais de Fontainebleau, à l'orée de la Forêt de Sénart (3), dans l'intérieur de la maison d'un meunier, puis de nouveau dans les appartements royaux (4). Il fait l'inventaire de tous les accessoires appelés à figurer dans le repas rustique du troisième acte. « L'on voit au fond une table longue
« de cinq pieds sur trois et demi de largeur, sur laquelle le couvert
« est mis. La nappe et les serviettes sont de grosse toile jaune. A chaque extrémité, une pinte en plomb. Les assiettes de terre commune.
« Au lieu de verres, des timbales et des gobelets d'argent, pareils à ceux de nos Batteliers (*sic*), des fourchettes d'acier. Sur le devant,
« deux escabelles, près de l'une est un rouet à filer, au pied de l'autre
« est un sac de blé sur lequel est empreint le nom de Michau (5). »

Bientôt, Beaumarchais tente de réaliser, à son tour, dans un drame

(1) Cf. B. de La Villehervé : *B. d'Arnaud, son théâtre et ses idées dramatiques*, Paris, 1920, in-8°.

(2) Costumes reproduits dans *Costumes et Annales des grands théâtres de Paris*, par Levacher de Charnois, t. IV, planche 21.

(3) Décoration reproduite dans G. M. Dumont : *Parallèle des plus belles salles de spectacles*, Paris, rue des Arcis, S. d. Gr., Fol.

(4) Cf. les quatre estampes en taille douce qui illustrent l'édition de la V^e Duchesne, d'après les dessins de Gravelot, Paris, 1766.

(5) *La Partie de chasse de Henri IV*, par C. Collé, 3^e acte.

larmoyant et déclamatoire, *Eugénie* (1767), une nouvelle expression scénique dans des « jeux d'entr'actes », scènes mimées exécutées après chaque acte et montrant les divers aspects d'un intérieur bourgeois. Des valets doivent ranger et épousseter les meubles dans un salon, allumer et éteindre les bougies.

Caractères et habillements des personnages sont minutieusement décrits dans ce drame aussi bien que dans le *Mariage de Figaro*. Beaumarchais note les jeux de scène, les attitudes, règle même la musique de l'orchestre suivant les péripéties de l'action, par exemple dans *Eugénie* au quatrième « jeu d'entr'acte ». « Tout ce qui tend à donner « de la vérité est précieux dans un drame sérieux, écrit-il, et l'illusion « tient plus aux petites choses qu'aux grandes (1). »

A ce mouvement de réforme, la critique du temps ne devait pas toujours donner son approbation. Le publiciste Fréron, fort attaché aux traditions du XVIII^e siècle, blâmait ainsi sans réserve les innovations scéniques (2).

Cependant, le public, en général, fit assez bon accueil à toutes ces nouveautés. Une vogue immense avait été réservée aux spectacles de Servandoni ; la foule encombra les portes du Théâtre-Français attirée par le luxe des décors et des costumes déployé dans le *Siège de Calais* de Du Belloy ; les essais de couleur locale tentés par Favart firent un « très grand effet » ; quant à la *Partie de Chasse de Henri IV*, de C. Collé, jouée à Versailles devant la Cour par les Comédiens ordinaires du roi, cette comédie devait jouir d'un durable succès.

Certains auteurs, dans des ouvrages spécialement consacrés à l'art théâtral et révélant en quelque sorte les goûts du public sur le théâtre, insistèrent à la même époque sur la nécessité de soigner les éléments du spectacle et de s'attacher à l'illusion scénique. « On ne peut me transporter dans le lieu de la scène qu'à l'aide des décorations », écrivait Louis Charpentier en 1768 dans son ouvrage sur les *Causes de la décadence du Théâtre*. « Plus elles ont de ressemblance avec ce lieu, plus je « suis agréablement surpris. Loin de persuader aux comédiens qu'ils « peuvent se passer de décorations, on ne peut trop leur en démontrer « l'utilité. Il serait bon même que chaque pièce eût les siennes. N'est- « il pas ridicule qu'une décoration rongée de poussière et presque en « lambeaux serve à une pièce nouvelle à laquelle elle n'a nul rapport...

(1) *Eugénie*, Paris, Académie des Bibliophiles, 1869-1871, p. 75.

(2) Cf. *L'Année littéraire*, 1768, t. VII, p. 243.

« Il est honteux, sans doute, aux Comédiens-Français que leur théâtre, « où se jouent les chefs-d'œuvre de l'esprit humain, le cède, à cet égard, « même aux spectacles forains. Ce n'est pas tout : une pièce demande- « t-elle de la dépense ? Ils ne la joueront point. Quelque bonne qu'elle « puisse être, l'auteur a perdu son temps. La troupe n'entend point « faire de frais (1). »

En effet, à cette époque, le grand grief que l'on commençait à adresser au Théâtre-Français était de ne point assez se soucier des conditions d'exécution matérielle.

L'année suivante, Nougaret devait reconnaître dans son ouvrage *De l'art du Théâtre en général* (1769), que le siècle est avide de spectacle. « Une pièce qui en seroit tout à fait dénuée ennuyeroit sûrement et « tomberoit bientôt quoique touchante et sublime. » Et cet auteur, à son tour, de réclamer des décorations variées, offrant entre elles des contrastes : « qu'un horrible désert remplace, par exemple, un jardin « délicieux. » Le Poète, pour réussir dans cet art nouveau et difficile, doit « savoir l'effet des décorations dans un drame et les moyens de « les amener à propos ». « Il est vrai, ajoute Nougaret, que les décorations « multipliées détruisent l'unité de lieu si recommandée par la raison et « la vraisemblance. Il est vrai que les coups de théâtre trop fréquents « ôtent aux drames la simplicité qui les embellit. Corneille ni Racine « ne se sont point servis (*sic*) de ces moyens étrangers. Leurs tragédies « charmoient pourtant toujours les spectateurs par la seule beauté de « la diction et des pensées. Mais les temps sont changés. S'ils vivoient « de nos jours, ils feroient comme les auteurs d'à présent. On a beau « dire que le mérite des drames modernes dépend plutôt du Décorateur « que du Poète, plutôt du jeu du Comédien que de l'élégance du style « et de l'action représentée : on se moque de pareils discours et l'on « ne charge pas moins la scène de décorations éclatantes et d'une pan- « tomime difficile à bien exécuter (2). » Nougaret, dont l'ouvrage que nous venons de citer peut être considéré comme une des premières études importantes sur l'art théâtral, se rangeait parmi les partisans du réalisme scénique à la manière de Diderot et recommandait de porter à la scène des études de la vie populaire : « Peignez le caractère « des habitants du village, leurs mœurs, leurs actions ; faites-nous « passer en revue les derniers artisans de nos villes... Que rien ne soit

(1) *Causes de la décadence du Théâtre*, Paris, Dufour, 1768, in-12, p. 71.

(2) *De l'art du théâtre en général*. Paris, Cailleau, 1769, in-12, t. I, p. 338.

« au-dessous de votre génie, que vos drames soient une sorte d'« Encyclopédie », où nous trouvions tout ce qui concerne l'état, le métier et la personne des gens de la lie du peuple (1). »

Sur le théâtre débarrassé, depuis l'initiative du Comte de Lauraguais (1759), des rangées de spectateurs, on souhaitait ainsi voir triompher la nature et la vérité et Sébastien Mercier condamnait bientôt, à son tour, dans son *Nouvel essai sur l'Art dramatique* (1773), l'unité de lieu qui transforme la scène en « parloir », ce qui est contraire à toute vraisemblance.

Quelques comédiens courageux tentaient alors aussi de faire entrer plus de naturel dans la déclamation. D'Hannetaire dans ses *Observations sur l'art du comédien* (1776) allait jusqu'à remarquer que le « terme de *déclamation* ne s'emploie plus guère qu'en mauvaise part même pour la tragédie » (2). (N'est-il pas navrant, soit dit en passant, de constater que cette étiquette, qui semblait déjà péjorative il y a près de deux siècles, se lise encore au frontispice de notre première école nationale ?)

Sans doute, il y avait chez les Comédiens français ordinaires du roi, un certain nombre de préjugés qu'il n'était pas aisé d'ébranler. Tous ne furent pas aussi hardis que M^{lle} Clairon et Lekain. Ils n'osèrent pas s'aventurer dans des essais de réalisme aussi poussés que ceux tentés par Beaumarchais. C'est ainsi qu'*Eugénie* devait être représentée allégée de ses « jeux d'entr'actes ». Lonvay de La Saussaye ayant recommandé à ses interprètes de ne point paraître en habits somptueux dans sa *Journée Lacédémonienne* (1773) (3) par respect de la couleur locale, des querelles s'élevèrent ; l'auteur essaya de résister, mais les comédiens furent les plus forts, et, dans leur colère, portèrent aussi loin qu'ils purent le luxe de leurs costumes.

Et que de quolibets devait encore déchaîner, neuf ans plus tard, l'adoption par Larive du costume antique. En effet, à ce tragédien du Théâtre-Français revient l'initiative d'avoir paru, bien avant Talma, en tunique et dépouillé des parures de petit-maître sous lesquelles les spectateurs étaient accoutumés à voir au théâtre les personnages de l'antiquité. On reprocha à Larive de se montrer en chemise dans l'*Agis*

(1) *De l'art du théâtre en général*, t. I, p. 149.

(2) Nous retrouverons la même remarque dans les *Réflexions sur l'art théâtral* de Mauduit-Larive, 1801, p. 18, dans son *Cours de déclamation*, 1810, t. II, p. 397, et dans les *Eléments de l'art du comédien* de Dorfeuille, an VIII, p. 11.

(3) *Alcidonis ou la Journée lacédémonienne*, Paris, Delalain, 1773, in-8°.

de Laignelot (1782) (1) et dans une parodie de cette tragédie jouée au Théâtre-Italien, Goulard faisait dire au Sénat à l'entrée d'Agis en costume de citoyen spartiate (c'est-à-dire couvert d'un drap) :

- « LE SÉNAT. Ciel ! Comme il est équipé !
 Quel attirail gothique ! (*sic*)
 « AGIS. C'est un peintre qui m'a drapé.
 Je suis d'après l'antique ! »

(Scène XV, p. 26, Paris, Brunet, 1782.)

Tel pouvait être, à la fin de l'ancien régime, le bilan des tentatives de réformes et des transformations scéniques alors accomplies au théâtre et consacrées, en quelque sorte, par les importants travaux d'érudition que Levacher de Charnois devait faire paraître de 1786 à 1790 : *Costumes et Annales des Grands Théâtres de Paris*, ouvrage destiné « à « représenter le costume exact de nos comédiens les plus éclairés, à relever les erreurs des faux costumes, à offrir des modèles de ceux qui sont « inconnus ou altérés » et *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations* dédiées aux « peintres, statuaires, architectes, décorateurs, comédiens, costumiers ».

Dans ces écrits d'un genre nouveau, l'auteur s'appuyant, non sans pédanterie, sur les documents du passé, s'efforçait de consigner toutes les remarques utiles à l'observation rigoureuse de la vérité du décor et surtout du costume théâtral.

Ce mouvement de réforme peut nous paraître certes fort timide dans ses résultats. En consultant les planches nombreuses qui illustrent les ouvrages que nous venons de citer, nous ne pouvons nous empêcher de sourire à ces prétentions d'exactitude. L'effort n'en était pas moins remarquable en un temps où le monde du théâtre demeurerait, malgré tout, fort conservateur, en un temps où les auteurs crurent souvent bon de s'excuser de certaines hardiesses et où les comédiens se repentirent bien des fois d'avoir osé secouer le joug de la routine.

L'élément du spectacle dans lequel devait se manifester le changement le plus appréciable était encore la décoration théâtrale. L'œuvre scénique du décorateur français Louis Desprez, qui mériterait d'être

(1) Cf. Péricaud : *Le Panthéon des comédiens*, p. 29 : reproduction du costume antique porté par Larive dans le rôle de Philoctète dans la pièce du même nom de Laharpe, d'après une estampe du temps.

mieux connue et dont les ouvrages de l'écrivain suédois N. G. Wollin (1) ont fait ressortir tout l'intérêt, est sans doute à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e un exemple parfait de l'influence persistante sur le décor de théâtre des réformes de Servandoni, mais aussi du goût pour la reconstitution du « milieu » historique et la reproduction sur scène de sites naturels d'une facture encore inconnue, révélant déjà les tendances nouvelles de la décoration théâtrale pour laquelle une si brillante période allait s'ouvrir, non sur les scènes officielles, mais sur ce que l'on devait nommer les « petits théâtres ».

(1) Cf. N. G. Wollin : *Gravures originales de Desprez*, Malmö, 1933, in-4° ; *Desprez en Italie*, Malmö, 1933, in-4°, et *Voltaires Sémiramis och Desprez*, Särtryck ur Östergötland Fornminnes och Muserförening, 1933-1934.

CHAPITRE II

Le “spectacle” sous la Révolution et sous l'Empire.

Situation des théâtres populaires sous le règne de Louis XVI. — Le régime de la liberté et de la concurrence instauré par les lois révolutionnaires. — Timides réformes au Théâtre-Français : Talma. — Un art nouveau de mise en scène au Boulevard. — Le décor « pittoresque » et « romantique ». — G. de Pixérécourt et la mise en scène. — Importance prise par les décorateurs et les machinistes dans le monde du théâtre. — Les petits théâtres deviennent des « grands spectacles ». — Décrets impériaux réglementant le régime des théâtres secondaires. — La Gaité, l'Ambigu-Comique, le Cirque-Olympique et la Porte-Saint-Martin, officiellement reconnus « théâtres à spectacle ». — « Le spectacle en France tuera l'art du théâtre » (De Bonald). — Une nouvelle ère théâtrale.

Au début du règne de Louis XIV, les petites scènes et les spectacles de la foire qui, depuis longtemps déjà, jouissaient de la faveur populaire continuèrent à se développer. Trois théâtres ne suffisaient plus à la population de Paris. Les pouvoirs publics ne se montrèrent pas hostiles à donner au peuple, auquel le répertoire de la Comédie-Française et celui de l'Opéra ne s'adressaient guère, des distractions conformes à ses goûts.

Deux officiers de police, Sartines et Lenoir, protégèrent ces petites scènes qui allaient de plus en plus s'affirmer concurrentes des trois théâtres privilégiés : le Théâtre-Français, l'Académie de Musique et la Comédie-Italienne.

Au cours des années 1778, 1779, 1781 et 1784, une suite de doléances portées devant la Grand'Chambre par ces trois théâtres, prouvent de quel mauvais œil ces établissements voyaient l'indulgence accordée par les autorités aux scènes populaires qui mettaient tout en œuvre pour devenir des « grands spectacles ».

Le Théâtre de l'Ambigu-Comique dirigé par Audinot n'avait-il pas remplacé ses « comédiens de bois » d'abord par des enfants, puis par de vrais acteurs ?

Ce serait une erreur de soutenir, à la suite d'Emile Perrin, que l'art de la mise en scène s'était au XVIII^e siècle « pour ainsi dire *spécialisé* ».

au théâtre de l'Opéra » et qu'à cette scène « à l'exclusion de toute autre » il réservait ses splendeurs (1). Chez Audinot, chez Nicolet, à l'Ambigu-Comique et au Théâtre des Grands-Danseurs du Roy (Gaîté), on commençait à voir des décors somptueux, des machines compliquées, des costumes nouveaux et frais (2).

On « montait » sur ces théâtres de grands spectacles tout farcis de prétentions historiques, de « couleur locale » et de « changements à vue (3) » comme les pantomimes d'Arnould Mussot et les pièces « à spectacle » de Loaisel-Tréogate. Les Théâtres du Marais, de la Cité, des Jeunes Artistes, le Théâtre sans Prétention, le Théâtre des Nouveaux-Troubadours, étaient loin de dédaigner les prestiges scéniques que réclamait un genre nouveau auquel la pantomime avait donné naissance : le mélodrame.

Telle était la situation dans laquelle se trouvaient les petits théâtres populaires à la veille de la Révolution.

Le régime de la liberté, bientôt proclamé par le gouvernement révolutionnaire, allait encore accuser leurs privilèges (4).

La promulgation de la loi des 13 et 19 janvier 1791 devait abolir, en effet, pour les théâtres les contraintes du monopole. La censure fut abrogée (en principe) et la concurrence partout admise. Les théâtres populaires paraissent alors plus florissants que jamais et les salles, même aux jours les plus sombres de 93, vont en se multipliant. Il s'agit d'attirer la foule par le « spectacle » le plus sensationnel. Le développement de l'art scénique trouve là son compte.

Alors qu'au Théâtre-Français, Talma, conseillé par le peintre David et aidé par le dessinateur Boucher, a encore quelque peine à faire triompher auprès de ses camarades la réforme du costume, alors que l'on voit paraître timidement sur cette scène quelques décorations d'un goût nouveau dans les tragédies du bëlant Ducis (5) et dans celles

(1) *Etudes sur la mise en scène*. Annales du Théâtre par Noël et Stoulig, 8^e année, p. XXXIII.

(2) P. Ginisty : *Le Mélodrame*, p. 211.

(3) Cf. C. Reynaud : *Le théâtre à l'Exposition de 1900*, pp. 112 et 113, reproduction de deux estampes du XVIII^e siècle représentant un changement à vue. 1^o Une vue intérieure d'une prison ; — 2^o La même prison détruite par enchantement.

(4) Cf. A. Cahuet : *La liberté des théâtres en France et à l'étranger*, Paris, Dujarric, 1902.

(5) Par exemple, un site épouvantable de forêt et un intérieur ténébreux de palais, dans *Macbeth* (1790).

d'Antoine Arnault (1), on assiste vraiment sur les scènes des théâtres populaires à la naissance d'un « art nouveau de mise en scène » (2), répondant, en tous points, à celui dont Sébastien Mercier rêvait l'avènement. « Si j'étois millionnaire, écrivait, en effet, cet auteur dont nous « avons eu l'occasion déjà de signaler l'esprit frondeur, j'aurois un « théâtre à moi, où j'écrirois au frontispice : *Ici, on ne joue ni Corneille, « ni Racine, ni Voltaire, ni même Molière.* Tout y seroit neuf, et surtout « les acteurs (*sic*). Je ferois voyager les esprits, je leur ferois faire connaissance avec Shakespeare non dénaturé, avec tous les poètes dramatiques nos voisins, je briderois ces impertinentes règles théâtrales « qui ne sont même pas d'Aristote. Esprits pusillanimes qui ne concevez rien au-delà de votre étroit horizon, vous verriez des personnages « nouveaux sur un théâtre agrandi (3). »

Ce « théâtre agrandi », c'est maintenant celui du peuple. Du nouveau ! Du nouveau ! crie-t-on bientôt de toutes parts.

Et sur les théâtres du boulevard, la coupe des actes disparaît pour faire place à la division par « tableaux ». Dix, quinze, vingt tableaux se succèdent dans un seul spectacle, chacun nécessitant un décor approprié.

Fabien Pillet, dans ses *Contrastes*, prêtait, en dérision, à un auteur, cette profession de foi significative :

« ... ce qu'on a fait, je ne veux plus le faire.
 « Nos aïeux ont tout dit, l'esprit n'est pas nouveau.
 « A défaut de l'esprit, il faut bien un tableau.
 « Non pas de ces tableaux si communs au théâtre,
 « Dont l'unique sujet est décent ou folâtre,
 « Où l'on ne voit pas même un monstre furieux
 « Qui serve de contraste aux objets gracieux.
 « Mais un roc sourcilleux, un palais qui s'écroule
 « Et me fasse, en tombant, venir la chair de poule.
 « Un orage et des vents qui soulèvent les flots,
 « Un vaisseau qui s'abyme avec les matelots,
 « De ces torrents fougueux qui, du haut des montagnes,
 « Vont, en dégringolant, désoler les campagnes (4). »

(1) Le bois funèbre où se trouve, éclairé par la lune, le tombeau de Fingal dans *Oscar, fils d'Ossian* (1795).

(2) Cf. Le Roy : *L'Aube du théâtre romantique*, p. 14.

(3) Cf. *Journal de Paris*, 19 thermidor an VI, Article signé « Reicrem », anagramme de Mercier.

(4) Paru dans la *Nouvelle Lorgnette des spectacles*, Paris, Dufay, 1801, in-18, p. 286.

C'est le triomphe du mouvement, de la nature et du « pittoresque ». Un terme qui va faire fortune au théâtre et auquel s'accouple déjà le mot « romantique » dont les Anglais faisaient depuis longtemps usage pour exprimer le caractère des sites sauvages, mystérieux, terrifiants, plongeant l'imagination du spectateur dans la mélancolie ou dans l'horreur.

L'influence des poètes, des paysagistes et des illustrateurs du temps est sensible sur la décoration théâtrale qui, elle aussi, à l'imitation de la littérature et des arts, entend créer des « états d'âme ».

Il est curieux de remarquer qu'à cette époque (alors qu'aux temps classiques, seul le nom du personnage principal figurait en tête de l'œuvre), la plupart des mélodrames joués sur les théâtres populaires prendront pour titre ou pour sous-titre la désignation du lieu nécessaire à l'action (1).

Le public semble, de prime abord, convié à admirer un « décor ».

Il serait possible de classer ainsi bon nombre de mélodrames représentés de la fin du XVIII^e siècle au commencement du XIX^e siècle, par catégories suivant l'indication du décor désigné par le titre (2).

Sur tous les théâtres, des forêts se plantent ; on y voit une longue théorie de châteaux, des décors ténébreux inspirés par les « romans noirs » d'Anne de Radcliffe et de Lewis, des souterrains, des cavernes et des mines ; des « fabriques » à faire rêver Hubert Robert, des ruines à la manière de Volney, de Chateaubriand et de M^{me} de Staël, des ermitages, des sites sauvages, des paysages meurtris par les éléments déchaînés, enfin tout l'appareil mystérieux des tombeaux, des vieilles abbayes et des chapelles abandonnées vues au crépuscule, que les fervents des *Nuits* d'Young et des *Plaisirs de la Mélancolie* de Thomas Warton retrouvent avec délice sur la scène.

Autant de mélodrames, autant de décorations pittoresques et machinées à souhait comme le décor principal de la fameuse *Cælia ou l'enfant du mystère* par Guilbert de Pixérécourt qui dressait au boulevard un des sites romantiques les plus consacrés : le lieu sauvage avec ses rochers « praticables », son moulin au bord du torrent, son pont

(1) *Le Château du Diable*, par Loaisel-Tréogate (1792) ; *Le Château mystérieux ou le crime commis et vengé*, par Redon (1799) ; *Maria ou la forêt de Limberg*, par Chaussier Armand (1800).

(2) Nous renvoyons le lecteur pour la désignation de ces titres de mélodrames à l'ouvrage de Van Bellen : *Les origines du mélodrame. Thèmes mélodramatiques*, Paris, A. Nizet et M. Bastard, 1933, in-8°.

vermoulu, enfin, une nature « en désordre » sous un orage qui débutait pendant l'entr'acte, se poursuivait au lever du rideau et dont les éclats, répétés « cent fois par l'écho des montagnes », portaient l'épouvante et « la terreur dans l'âme » (1).

Ce mélodrame, créé à l'Ambigu-Comique, le 15 Fructidor de l'an VIII (1799), obtint un succès considérable et se maintint longtemps au répertoire du boulevard.

Son auteur, le populaire G. de Pixérécourt, dont l'œuvre est aussi immense qu'elle est aujourd'hui oubliée, devait d'ailleurs exercer sur l'art scénique, dès le début du siècle, une énorme influence en risquant des spectacles variés et des décors audacieux.

Ce fut dans la *Femme à deux maris* un tableau de kermesse « dans le genre de Teniers » (Ambigu) ; dans les *Mines de Pologne*, un décor de souterrain à plusieurs étages « praticables » (Ambigu) ; dans *Tekeli* une fête militaire à grande figuration, avec combats simulés, danses et évolutions (Ambigu) ; dans *Robinson Crusoé*, un extraordinaire essai de « couleur locale » montrant sur scène les mœurs des sauvages (Porte Saint-Martin) ; dans l'*Ange Tutélaire*, des décors « dignes de l'Opéra » (Gaîté) ; dans la *Citerne*, une explosion et l'effondrement complet d'une décoration (Gaîté) ; dans les *Ruines de Babylone* dont l'impression devait être si grande sur le jeune Victor Hugo, des décorations et des costumes d'un « luxe asiatique » (Gaîté) ; dans *Marguerite d'Anjou*, un décor avec montagne, torrent que l'on traverse sur un arbre au clair de lune (Gaîté) ; dans *Charles le Téméraire*, un plan stratégique du siège de Nancy (Gaîté) ; dans *Christophe Colomb*, la vie d'un navire en pleine mer (Gaîté) ; dans le *Belveder*, un panorama de la vallée de l'Etna avec volcan en éruption (Ambigu).

Le théâtre, on le voit, n'est plus une petite affaire. Il faut désormais, pour y réussir, déployer non seulement les ressources d'une imagination féconde mais connaître à fond les nombreux expédients de l'art scénique. G. de Pixérécourt comprit, un des premiers, que la pratique devait l'emporter sur la théorie : aussi s'attachait-il lui-même, secondé par le machiniste Hullin, à la réalisation matérielle de ses ouvrages, donnant dans ses manuscrits la description fort minutieuse des décors nécessaires à chacun de ses mélodrames, ainsi que les détails de leur exécution, la disposition des moindres jeux de machines théâtrales et toutes les particularités scéniques (2).

(1) *Cælina*, Paris, aux bureaux du Théâtre, an XI, in-8°, p. 41.

(2) Cf. Hartog : *G. de Pixérécourt*, p. 186.

Dans sa *Fille de l'exilé* (Gaîté), il décrit ainsi l'exécution de l'« inondation », le « clou » du spectacle, que le décorateur et le machiniste, selon Duviquet, avait rendue d'une manière frappante « d'imitation et de vérité » (*Journal des Débats*, 16 mars 1819). Equipement des « cassettes » et des « âmes » munies de « galets » et passant par les « trappillons », disposition des « bandes d'eau », des « chariots », des « terrains », des « plans » de décorations, manœuvre finale d'élévation des eaux, tout, jusqu'aux moindres fils et boulons, a sa place déterminée sur le théâtre (1).

Auteur médiocre, Pixérécourt venait à son heure : « Depuis un siècle et demi, écrivait-il, on n'avait fait que glaner. Tout était dit, tout « était fait. Il fallait donc inventer un nouveau théâtre. » Et de quelle manière ce « nouveau théâtre » va-t-il se distinguer de l'ancien ? Précisément par le développement de ces prestiges scéniques dont on faisait jadis si peu de cas et que les auteurs sont contraints maintenant d'employer pour stimuler l'attention du public populaire que ne satisferait pas la fine analyse des caractères à laquelle seule s'attachait autrefois un monde de lettrés. Il va falloir à l'auteur nouveau moins de talent que de *métier*. » Je soutiens, écrira G. de Pixérécourt, que l'entente de « ce que l'on appelle mise en scène suffit pour faire éviter les écueils si « dangereux dans ce métier difficile et scabreux. Il faut que l'auteur « dramatique sache mettre lui-même sa pièce en scène. Ceci est de la « plus haute importance. D'abord, c'est le seul moyen de faire à propos « des corrections utiles, puis de rendre les acteurs aussi bons qu'il « est possible de l'obtenir de leur capacité et surtout de leur obéissance ; or, c'est un point difficile. La première chose à exiger de ces « mêmes comédiens c'est de les obliger à savoir parfaitement leurs « rôles, et par le temps qui court, c'est chose presque impossible, car il « y a aujourd'hui très peu de directeurs et de régisseurs qui sachent « leur métier. » G. de Pixérécourt reviendra sans cesse sur cette théorie : « Une pièce de théâtre ne peut être bien pensée, bien faite, bien dialoguée, bien répétée, bien jouée que sous les auspices et par les soins « d'un seul homme ayant le même goût, le même jugement, le même « esprit, le même cœur et la même opinion (2). » Ne croirait-on pas lire les préceptes d'un de nos metteurs en scène contemporains, Gordon

(1) *Théâtre choisi*, t. IV, p. 18, Nancy, 1843.

(2) *Réflexions de l'auteur sur le mélodrame. Théâtre choisi*, Nancy, 1843, t. IV, p. 493.

Graig, qui estime que l'œuvre théâtrale « ne peut être créée si elle n'est dirigée par une pensée unique » (1).

Il ne manquait à G. de Pixérécourt, un des premiers « metteurs en scène », que les dons d'un écrivain et d'un artiste pour passer à la postérité en novateur de génie. « Voici les matériaux, écrivait en parlant des innovations de cet auteur la *Gazette de France*, il ne manque, pour les mettre en œuvre, qu'un Shakespeare ou un Schiller » (4 septembre 1819). Mais on ne s'intéressait plus alors qu'aux « tours de force » de l'art scénique. Un ancien machiniste de l'Opéra, Bouillet, en faisant paraître en 1801 son important traité *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*, déclarait en effet qu'il avait pour but de transmettre « les moyens de vaincre mille difficultés et « applanir (*sic*) la route qui conduit à la perfection d'un art plus que « jamais soumis à des tours de force ordonnés par les auteurs des opé-
« ras et des pantomimes où le merveilleux, pour produire son effet, « a besoin de toutes les ressources du machiniste » (2).

N'est-il pas piquant de remarquer qu'à cette époque, Bonnet de Treiches, directeur de l'Opéra, eût souhaité non seulement voir fonder pour l'instruction des peintres de théâtre une « école de peinture en décors », mais encore instituer une épreuve à laquelle les élèves de l'Ecole Polytechnique auraient été appelés à concourir pour devenir par la suite « machinistes de théâtres » (3).

Les professions, jadis obscures, de décorateurs et de machinistes (4), commencent d'ailleurs, dès la fin du XVIII^e siècle, à prendre de l'importance. Témoignage de popularité : parades et parodies daubent à l'envi sur ces nouveaux démiurges (5) et, fait nouveau dans l'histoire théâtrale, alors qu'un critique comme Geoffroy, encore réfractaire à toutes transformations scéniques, ne consacrait en général à l'exécution des spectacles que cette brève et invariable phrase : « Les décorations et les habits sont d'une grande fraîcheur », les journaux du temps dai-

(1) *De l'art du théâtre*, Paris, N. R. F., 1911, p. 98.

(2) Paris, Ballard, Préface, p. v.

(3) *De l'opéra en l'an XII*, Paris, Ballard, pp. 64-65.

(4) Le mot *machiniste* ne paraît guère avant 1760. Cf. Franklin : *Dictionnaire historique des Arts*, Paris, Welter, 1905-1906. Article « Décorateur ».

(5) Cf. *Arlequin machiniste*, par Barré, Radet et Desfontaines, Vaudeville, 1793. — *Arlequin décorateur*, par Gersin et A. de Ferrière, Vaudeville, 1796 ; — *Adam Montauciel*, par Gersin, Rougemont et Desaugiers, Vaudeville, 1809. — *Relâche pour la répétition de Fernand Cortez*, par Merle, Vaudeville, 1809.

gnent maintenant prendre intérêt aux réalisations théâtrales et citer les décorateurs dans leurs comptes rendus.

Des noms sortent de l'ombre : Moenck qui, avant la Révolution, avait travaillé pour la Comédie-Italienne, puis pour la Montansier et pour le Cirque-Olympique ; Albany, élève de Moenck, auquel le *Tribunal Volatil* attribuait de « l'effet et de l'imagination » (1) ; Alaux qui compose pour les mélodrames de Hapdé, parmi lesquels il faut citer le fameux *Pont du Diable* (Gaîté) (2) et pour ceux de G. de Pixérécourt, de nombreux décors dont les plus importants sont ceux des *Ruines de Babylone* (Gaîté) où l'on voyait les jardins d'un sérail, un pavillon dans la forêt et les ruines s'étendant jusqu'au Tigre, et ceux de *Charles le Téméraire* (Gaîté) avec changement à vue, rupture d'une digue, et envahissement des eaux sur le théâtre ; Justin Leys et Dumay qui travaillent pour le Cirque Olympique ; Degotti, qui, par la hardiesse et l'ingéniosité de ses procédés, contribue à faire de la décoration théâtrale un des principaux attraits du spectacle (3) ; la foule se presse au Théâtre-Feydeau pour admirer une grande décoration exécutée par ce décorateur et le machiniste Boullet dans le *Voyage au Mont Saint-Bernard* de Cherubini. On y voyait les Alpes, leurs torrents et leurs forêts, leurs glaciers et leurs précipices construits en « praticables ».

Le secours du décorateur et du machiniste est indispensable, toute manifestation théâtrale devant maintenant pour réussir s'adresser d'abord aux yeux des spectateurs.

La Révolution a en effet étrangement avili la littérature dramatique. Pour se mettre à la portée du peuple, les entreprises théâtrales se soucient de frapper fort plutôt que juste et, grâce à l'extraordinaire développement pris par la décoration scénique, les petits théâtres, stimulés par la concurrence, sont devenus, dans les premières années de l'Empire, des « grands spectacles ».

Napoléon reproche à ces scènes secondaires le tort qu'elles continuent à faire aux grands théâtres (4), et, en principe, leur est hostile. Cependant, il ne s'agit pas de priver désormais le peuple de Paris de

(1) An XI (1802), p. 130.

(2) Cf. *Le Pont du Diable*, l'importante description du décor du troisième acte. Paris, Barba, 1806.

(3) Deux esquisses de Degotti sont reproduites dans l'ouvrage de C. Reynaud, *Le théâtre à l'Exposition de 1900*, pp. 99 et 116.

(4) Cf. H. Lecomte : *Napoléon et le monde dramatique*, p. 162.

ses distractions favorites. Le Ministre de la Police ne faisait-il pas observer que la représentation des mélodrames était nécessaire à l'esprit public et qu'il était utile de protéger ces genres de spectacles qui « fascinaient les yeux de la multitude » (1) ?

L'Empereur s'efforce alors de déterminer le genre des théâtres de la capitale pour atténuer les effets de la concurrence. Le décret du 8 juin 1806 divisait les établissements en deux catégories : les grands théâtres et les théâtres secondaires. Le 29 juillet 1807, un second décret ne devait plus reconnaître que quatre théâtres principaux : le Théâtre-Français, l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre de l'Impératrice, et quatre théâtres secondaires : le Vaudeville, les Variétés, l'Ambigu-Comique et la Gaîté. Ces deux derniers théâtres auxquels était affecté le monopole du mélodrame étaient reconnus comme théâtres « à spectacle », ce qui explique le développement que l'art scénique devait y prendre dans les ouvrages de leur habituel fournisseur : G. de Pixérécourt. Le décret tolérait, en outre, le Cirque-Olympique qui devait rester cantonné dans la pantomime « à spectacle ». On devait alors voir paraître à cet établissement des tragédies de Shakespeare sous forme de féeries : *Hamlet*, pantomime tragique mêlée de danses, avec dénouement infernal par Louis Henry ; les *Visions de Macbeth ou les Sorcières d'Ecosse*, « tableaux dans le genre de Servandoni », par A. Hapdé, avec changements à vue, vols d'animaux fantastiques, apparitions, pluie de feu ; *Le More de Venise* par Cuvelier de Trie, pantomime à nombreux décors, entremêlée de dialogues et de ballets.

Enfin un nouveau décret autorisa, le 11 mars 1809, la réouverture de la Porte-Saint-Martin. Désormais appelée « Salle des Jeux Gymniques » ; ce théâtre, sous la direction d'Augustin Hapdé, un faiseur de mélodrames à grand spectacle, devait être officiellement affectée aux évolutions militaires, spectacles propres à entretenir dans le peuple la flamme guerrière dont le régime impérial avait si grand besoin, et aux « tableaux historiques dans le genre Servandoni » (2). Dans ces présentations, la décoration et la machinerie furent appelées à jouer le principal rôle.

Cet envahissement du spectacle reléguera plus que jamais l'art dramatique au dernier plan. Sans doute, certains contemporains le déplo-

(1) Cf. Albert : *Les théâtres des boulevards*, p. 219.

(2) H. Lecomte : *Les jeux gymniques*, p. 2.

rèrent-ils et cherchèrent, tout en lui conservant son prestige matériel, à relever le niveau du théâtre populaire.

Un ancien directeur de la Porte-Saint-Martin, Charles Dugas, imaginait ainsi un nouveau genre théâtral : *Le drame à grande action*, compromis de la tragédie, de l'opéra et du mélodrame qui se rapprochait de la première par la noblesse des sujets, tout en empruntant aux deux autres genres leur magnificence scénique (1). Un membre de l'Académie de Lyon, l'avocat Lablée, concevait également le principe d'un théâtre à spectacle plus littéraire : le *Théâtre du monde Idéal* qui se serait attaché à réaliser des scènes d'un grand intérêt dont la « principale idée eût appartenu à des auteurs d'un génie original comme Le Tasse, l'Arioste et Milton » (2). Mais, à cette époque, le public des théâtres n'exigeait pas tant de raffinements. Le niais mélodrame triomphait avec ses costumes extravagants, sans doute, mais nouveaux, sa figuration bruyante, ses décorations variées et ses rapides jeux de machines ; il n'était guère question de le bannir comme l'eussent souhaité quelques hommes de goût de « tous les théâtres de l'Empire » pour ne le conserver, comme un mal nécessaire, que dans les villes populaires et sur les théâtres secondaires seulement (3). Une « représentation dramatique qui réunit un sujet ordinairement intéressant, de la musique, des danses, des décorations, un ensemble varié de tout cela, exécuté d'une façon satisfaisante, pour une grande partie de personnes qui fréquentent le théâtre, cette variété est plus attrayante et même plus convenable que la gravité méthodique des grands spectacles », écrira Michel Hennin. (Il faut entendre ici par « grands spectacles » les tragédies classiques telles qu'on les représentait alors au Théâtre-Français.) « Soyons de bonne foi, continuait le même auteur, un homme qui a passé la journée dans les occupations de son état va chercher au théâtre des distractions et non pas un nouveau travail (4). »

Et, en réaction contre de tels principes, nous commençons à voir se dessiner un mouvement critique qui essaiera de combattre les excès de l'art théâtral. De Bonald, dans ses *Mélanges*, jette, dès 1819, un cri

(1) *Observations sur la nature et l'utilité du drame à grande action*, Paris, 1811, p. 8.

(2) *Du théâtre de la Porte-Saint-Martin, de pièces d'un nouveau genre et de la pantomime*. Paris, d'Everat, 1812, in-8°, p. 6.

(3) E. Fay : *Plan d'une organisation générale de tous les théâtres de l'Empire*. Paris, Bailleul, 1813, in-8°, p. 33.

(4) M. Hennin : *Des théâtres et de leur organisation légale*. Paris, Merlin, 1819, in-8°, p. 45.

d'alarme. L'art dramatique sera-t-il réduit « aux féeries du théâtre » de l'Opéra et du mélodrame ? » n'y aura-t-il plus place désormais sur le théâtre que pour le décorateur, le machiniste, le peintre et même le tailleur (1) ? Le temps viendra-t-il bientôt où un « public devenu sourd » aux beautés de la poésie ne voudra plus que d'un jeu muet ? l'acteur lui-même ne sera-t-il pas remplacé par des automates jouant par ressort (2) ? ne touchera-t-on pas enfin au jour où « le spectacle en France tuera l'art du théâtre » (3) ?

Il était trop tard pour revenir en arrière.

La liberté que la scène a peu à peu conquise de varier grâce aux décorations multipliées les lieux et les temps, d'animer le « plateau » immobile par des jeux de machines, de présenter des costumes des âges révolus et des pays étrangers avec un maximum d'exactitude, de donner aux prestiges figuratifs plus de développement, il n'était guère question de l'abolir, on aspirait même à l'étendre encore à de plus larges conquêtes.

Il fallait que rien ne fût plus impossible au théâtre et que, selon la plaisante formule de Lady Morgan, les auteurs nouveaux pussent « traire de la création en commençant, cela va sans dire, par le chaos, quel superbe motif de décorations et de machines » (4) !

Et comme devait plus tard le reconnaître Charles Maurice en citant les spectacles qui avaient paru sur les théâtres populaires dans les vingt premières années du XIX^e siècle, « il était de toute notoriété expérimentale que le boulevard du Temple pouvait réclamer les initiatives » dans cet extraordinaire bouleversement (5).

C'est là que nous allons encore porter nos investigations pour suivre l'évolution de l'art scénique. C'est là que nous allons voir s'affirmer définitivement les grandes transformations opérées dans la technique théâtrale dans le premier quart du XIX^e siècle.

(1) T. II, p. 338.

(2) T. II, p. 315.

(3) T. II, p. 333.

(4) *La France*, Paris, 1830, t. I, p. 147.

(5) *Feu le boulevard du Temple*, p. 49.

DEUXIÈME PARTIE

L'ART SCÉNIQUE AUX TEMPS ROMANTIQUES

CHAPITRE III

La technique théâtrale au début du XIX^e siècle.

Critiques sur l'art scénique : l'*Illusion théâtrale*, par Pujoux ; l'*Opéra en l'an XII*, par Bonnet de Treiches ; *Lettres sur les arts imitateurs*, par Noverre ; *De l'exécution dramatique*, par Grobert. — Un ouvrage de technique théâtrale : le *Traité complet de mécanique appliquée aux arts*, par Borgnis. Etat de la décoration, de la machinerie et de l'éclairage théâtral. — Un décor machiné au Boulevard.

Dans quelle mesure le grand développement que nous avons vu prendre au « spectacle » a-t-il agi sur les conditions d'exécution théâtrale ?

Quel était, en France, dans les premières années de la Restauration, l'état de la technique scénique ?

Un certain nombre de critiques que nous avons pu relever dans les écrits parus au cours des premières années du XIX^e siècle révèlent à la fois l'intérêt que les contemporains portaient aux problèmes d'exécution théâtrale, les procédés scéniques alors en usage et un curieux mouvement de réforme dont il est indispensable de tenir compte.

Un des premiers, Pujoux, dans son étude de l'*Illusion théâtrale* (1), réclame en 1801 d'importantes modifications dans l'exécution des décors. Critiquant l'usage des « feuilles de décorations » successives formant coulisses, il propose de leur substituer des « décors fermés », plus conformes à la réalité, surtout dans les décors d'intérieurs.

Pour les décors de « plein air », les critiques de cet auteur porteront spécialement sur les « bandes d'air ».

« Avec quelque soin que ces bandes de toile soient peintes, écrit « Pujoux, il est impossible qu'elles rendent avec exactitude cette enveloppe d'apparence concave que nous appelons le firmament. Les « décorateurs n'ont pas calculé que ce que l'on nomme l'espace ayant « une couleur locale, ou ce qui est la même chose, l'atmosphère étant

(1) Titre d'un des chapitres de l'ouvrage *Paris à la fin du XVIII^e siècle*. Paris, Mathé, an IX, in-8^o.

« réellement colorée, chaque banderole doit se détacher, et se détache
 « en effet sur celle qui est derrière, ce qui divise leurs ciels en zones
 « égales, assez semblables à ces pièces de toile qu'on aurait tendues
 « aux sommités des arbres pour les faire blanchir à la rosée. Je suis
 « persuadé que lorsqu'on en sera venu à subordonner la forme de nos
 « avant-scènes à l'illusion théâtrale, on supprimera entièrement ces
 « ciels en bandes auxquels on ne substituera... rien, oui, absolument
 « rien que l'espace, l'air ; ce qui diminuera beaucoup la dépense en
 « toile et complétera l'illusion. Il ne faudrait pas même refaire nos
 « avant-scènes pour adopter ce que je propose. Il suffirait de baisser
 « cette vaste draperie que l'on emploie pour en diminuer la hauteur,
 « jusqu'au point où les rayons visuels des personnes placées au pre-
 « mier parquet ou orchestre, ne pourraient plus arriver aux machines
 « placées dans la partie haute du théâtre (1). »

Une importante question était abordée par Pujoux, celle de l'éclairage scénique. Le célèbre chimiste Lavoisier avait, jadis, tenté d'apporter quelques améliorations à l'éclairage des salles de spectacles (2) en proposant d'adapter, aux lampions fixés sur les feuilles de décorations, des réverbères mobiles permettant de diriger la lumière réfléchie dans la partie du théâtre où on la jugerait nécessaire, et en cherchant à éclairer la scène au moyen d'une source lumineuse provenant de réverbères elliptiques dissimulés dans les combles du théâtre. Procédé que Peyre et C. de Wailly avaient essayé, sans succès, d'appliquer en 1781 dans la salle de la Comédie-Française (3).

Ces recherches avaient donné naissance à l'invention de Meunier, Argand et Quinquet.

A la fin du XVIII^e siècle, les théâtres commencèrent à être éclairés au moyen des fameuses lampes auxquelles restera attaché le nom du constructeur.

Le procédé des « quinquets » comportait bien quelques désavantages. Le réverbère fixé à chaque lampe projetait des disques lumineux sur les décorations ; la flamme d'huile était encore, malgré un verre protecteur, vacillante au moindre vent venu des coulisses, enfin, les mèches se déréglaient souvent, rougeoyaient et charbonnaient. Cependant, le

(1) Pujoux : *Paris à la fin du XVIII^e siècle*, p. 131.

(2) Mémoire sur *La manière d'éclairer les salles de spectacles*. *Mémoires de l'Académie des sciences*, année 1781, p. 409.

(3) Cf. d'Allemagne : *Histoire du luminaire*, pp. 441-443.

procédé qui devait rester en usage dans les théâtres durant près de quarante années, constituait un réel progrès.

Les critiques de Pujoulx portaient surtout sur la mauvaise répartition des sources lumineuses. Il souhaitait d'abord vivement la suppression de la rampe.

« Avoir ce foyer de lumière qui part aux pieds de l'acteur, ne dirait-on pas que c'est du Tartare que viennent les feux qui l'éclairent ? Quoi ! Dans nos champs, dans les appartements la lumière vient toujours du ciel et nous serons éternellement réduits à ne la recevoir au théâtre que de l'enfer ! Non, il n'y a qu'entêtement dans cette méthode, et l'on n'y tient encore que parce qu'on sacrifie tout à cette partie de la salle où les spectateurs vont se servir mutuellement de spectacle, tandis que tout devrait être sacrifié à l'illusion théâtrale... On a tellement augmenté l'intensité de la lumière dans nos salles de spectacle, que pour pouvoir éclairer le théâtre dans une proportion relative, on a été obligé de doubler le nombre des quinquets, encore, nos décorations paraissent-elles moins éclairées qu'autrefois. Je pense, et je l'ai dit, il y a longtemps, que l'on pourrait concilier l'éclat des salles et la clarté nécessaire aux décorations, en adaptant au lustre une machine simple au moyen de laquelle on le voilerait pendant la pièce, pour qu'il ne répandît plus qu'un jour doux. Ce qui rendrait au théâtre toute la clarté convenable. Cette machine qui ne coûterait pas trois cents francs pour l'Opéra, épargnerait annuellement plus de trois mille francs d'huile et d'entretien de quinquets (1). »

Pujoulx estimait également que la « manière d'éclairer les autres parties du théâtre est aussi peu naturelle que celle qu'on emploie pour l'avant-scène. Le peintre a beau tracer sur ses décorations les ombres portées, les demi-teintes ; les quinquets n'en sont pas moins distribués avec égalité derrière chaque coulisse, et le système de l'éclairage est en opposition avec le calcul du peintre » (2).

Après Pujoulx, ce fut au tour de Bonnet de Treiches de souhaiter, dans son ouvrage *De l'Opéra en l'an XII* (1803), un certain nombre de réformes. Ce directeur de l'Académie de Musique accusait surtout les jeux de machinerie invariables qui, à chaque représentation, comme à chaque ouvrage nouveau se bornaient à ramener les mêmes effets

(1) Pujoulx : *Paris à la fin du XVIII^e siècle*, p. 128.

(2) *Idem*, p. 129.

et renouveler les mêmes combinaisons. « Enlever par le moyen de « treuils » ou « contrepoids » des rideaux, des toiles de fond, des « fermes », « des palais et des « gloires », ouvrir et refermer des « trappes » avec un « fracas ridicule, pousser ou retirer latéralement et à force de bras des « portants » de coulisses, donner à ces travaux de l'utilité et de la « prestesse, c'est tout ce qu'on a pu obtenir jusqu'ici de l'industrie « mécanique des théâtres. Il serait cependant possible de porter la « partie mécanique de l'Opéra au plus haut degré de perfection et « d'élever ainsi ses progrès au niveau de ceux des autres arts qui « travaillent pour l'Opéra (1). »

Un ancien danseur de ce théâtre, Noverre, dans ses *Lettres sur les arts imitateurs* (1807), devait, lui, s'en prendre à l'inexactitude des décorations théâtrales. « Le peintre décorateur, faute de connaître parfaitement le drame, donne souvent dans l'erreur, il ne consulte point « l'auteur, mais suit ses idées qui, souvent fausses, s'opposent à la vraie « semblance qui doit se trouver dans les décorations à l'effet d'indiquer le lieu de la scène (2). »

Mais, sans doute, le livre le plus curieux sur l'art scénique et sur les modifications à apporter dans les divers éléments du spectacle, est dû à un Chevalier de l'Empire, Inspecteur aux Revues et Administration des troupes, que l'on ne s'attendait guère à voir paraître en ces affaires : le Colonel Grobert.

Dans un traité intitulé *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène* (1809), Grobert émet de curieuses remarques sur les imperfections du matériel scénique, sur l'insouciance de beaucoup de spectateurs à l'égard des défauts les plus grossiers des spectacles du temps, et sur certaines réformes dont il eût souhaité l'application.

L'auteur insiste sur la nécessité d'exécuter les décors « en relief », procédé destiné à combattre la fausseté du décor peint. « Nous n'ignorons pas, écrit-il, combien cette proposition semblera étonnante aux « artistes surtout qui voient la méthode de la peinture en perspective « sur les théâtres, sanctionnée par tous les âges et par tous les peuples « chez qui l'art dramatique est connu, qui soupçonneraient mal à propos que leur talent est anéanti par l'adoption des décorations en

(1) *De l'Opéra en l'An XII*, Paris, Ballard, 1803, p. 64.

(2) T. I, p. 284.

« relief et qui seraient enclins à repousser une nouveauté qu'ils croient dangereuse pour leur gloire (1). »

L'emploi des décors en relief n'implique pas pour Grobert la substitution de l'architecte au peintre-décorateur, mais ce dernier, ayant à répondre d'un art plus difficile, n'aura que plus de mérite à l'exécution. Grobert voit dans la judicieuse répartition sur scène de « fermes » et de « praticables », substitués aux feuilles de décoration formant coulisses, la possibilité de rapprocher la décoration « de la nature et du relief » qu'il importe de donner afin de créer la véritable illusion ; aussi, « ajoute-t-il, les théâtres qui ne pourraient pas créer le système vrai et « imposant des décorations en relief doivent s'efforcer d'en rapprocher en multipliant les « fermes » dans une raison inverse aux feuillets « de coulisses (2). »

Abordant à son tour la question de l'éclairage scénique, Grobert souhaite voir appliquer les deux réformes importantes sur lesquelles les critiques du temps revenaient sans cesse : la suppression de l'éclairage des salles de spectacles pendant la durée des représentations, mesure indispensable pour donner toute leur valeur aux effets scéniques, et l'abolition de la rampe. « Peu de personnes se doutent, écrit Grobert, « qu'un torrent de lumière émané de la *rampe* est une absurdité accréditée par le désir de faire valoir les charmes des actrices, les attitudes « des danseurs et l'éclat des vêtements agréables. Si le public pouvait « jouir une seule fois de l'effet des lumières répandues sur les objets « inférieurs d'après l'imitation seule de la nature, il n'apercevrait plus, « dans les tableaux que les théâtres modernes nous offrent, que des « caricatures extravagantes aussi éloignées du beau qu'une peinture « de paravent peut l'être de l'ouvrage de Raphaël (3). » Et Grobert réclame la distribution sur scène d'une « lumière exactement imitée « de celle qui frappe les surfaces éclairées par le soleil » (4). « Il ne serait « peut-être pas impossible, ajoute-t-il, de trouver une lampe qui, en « dévorant la fumée, n'altérât pas les teintes du tableau et ne jetât « pas sur ces surfaces les disques d'une lumière factice (5). »

Ces critiques auront-elles exercé une influence vraiment appréciable sur les spectacles durant les premières années du XIX^e siècle ? Nous ne

(1) *De l'exécution dramatique*, p. 130.

(2) *Idem*.

(3) *Idem*, p. 5.

(4) *Idem*, p. 87.

(5) *Idem*, p. 226.

pensons pas qu'il soit permis de le croire lorsque nous consultons le *Traité complet de mécanique appliquée aux arts* qu'un professeur de mécanique de l'Université de Paris, membre de l'Académie des Sciences de Turin, M. J. A. Borgnis, publia chez Bachelier en 1820 (1).

Dans cet ouvrage que nous avons l'avantage de posséder pour l'étude de cette période théâtrale confuse et mal connue, on trouve, en même temps que la description des diverses machines théâtrales déjà commentées par Boullet dans son traité de 1801, les procédés d'illusion scénique en usage sur les théâtres du temps.

Borgnis énumère successivement les divers éléments dont se composait alors l'ensemble d'une décoration. Nous voyons ainsi figurer en première place ces « châssis » ou « coulisses », en général plantés « à l'italienne », c'est-à-dire, fixés latéralement de chaque côté de la scène, et qui ne sont autres que ces « feuilles de décorations » si critiquées par Grobert et Pujoulx. Nous relevons, dans le traité de Borgnis, l'emploi de ces « bandes d'air », parties de décorations que Pujoulx souhaitait voir supprimer dans les décors de plein air.

Borgnis consigne l'emploi de tous les appareils mécaniques assurant le mouvement des décorations : « contrepoids », « treuils », « moufles », « rouleaux de retraite », « chevilles de retraite », « chariots » portant les « faux châssis » ; il décrit les manœuvres effectuées dans les changements à vue, encore exécutés au sifflet, celles des « fermes », des « trappes », des « gloires » et des différentes « machines de travers », procédés figurant déjà dans les ouvrages fort antérieurs, tels que l'*Encyclopédie* de Diderot (1751) et le *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales* de Roubo (1777), dont nous avons vu Bonnet de Treiches condamner les applications invariables.

Nous relevons également dans l'ouvrage de Borgnis, tous les artifices d'illusion employés depuis longtemps dans les théâtres, pour simuler les courants d'eau et les mouvements des vagues. Les premiers imités par des toiles sans fin d'étoffe bleu clair parsemée de clinquant et tendues entre deux rouleaux dont l'un était muni d'une manivelle ; les seconds, par des colonnes torsées, horizontales et tournantes, sortes de tambours fort longs en forme de blutoirs de boulanger, soutenus par des « fermes », sur lesquelles reposaient leurs « tourillons ». Ces co-

(1) Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal. (Nous ne pouvons pas indiquer de références précises pour tous les documents de la Collection Rondel cités dans cet ouvrage. Ces documents n'étant, malheureusement, point catalogués et ne portant aucune cote.)

lonnes, peintes de manière à imiter les vagues et parsemées de traces argentées, étaient actionnées par des machinistes tournant les manivelles fixées à leurs tourillons. On leur imprimait un mouvement vif en cas de tempête.

Borgnis, après s'être livré à un long commentaire sur l'emploi des « quinquets » au théâtre, décrit, cependant, quelques stratagèmes scéniques nouveaux : l'imitation de l'effet « de l'aurore » qui exige le concours de deux moyens : « l'un le changement progressif de couleur « que doit éprouver le ciel, le second l'accroissement insensible et « gradué de lumière. Pour remplir le premier objet, il faudra que la « décoration du fond soit composée de deux parties séparées, dont « l'une sera une longue toile sur laquelle seront peintes les diverses « nuances successives de couleur que l'on remarque dans le ciel lorsque « l'aurore commence à paraître. Cette toile sera enveloppée en partie « sur un cylindre qui, en se développant, avec beaucoup de lenteur, « présentera tour à tour, toutes les nuances de couleur. La seconde « partie sera un « châssis » dont le contour découpé se détachera sur la « toile de fond que nous venons d'indiquer, ce « châssis » représentera « un paysage ou d'autres objets quelconques. Le second objet est rem- « pli à l'aide de lampes à réverbère mobile. Ces lampes sont d'abord « posées de manière que le réverbère cache entièrement la lumière du « côté de la scène, puis, on leur donne un petit mouvement lent et pro- « gressif jusqu'au point où la lumière paraîtra avec son plus grand « éclat. » L'imitation de la lumière vive et instantanée de l'éclair pour laquelle un ouvrier devra jeter en coulisse de l'arcanson sur un flambeau allumé ; l'imitation du sillon lumineux de la foudre, obtenu par un dispositif de fentes ménagées dans quelques parties de la décoration et qu'une lumière, placée derrière, rendra apparentes au moyen d'une planche coulissante ; l'imitation des lueurs d'incendie, produites par des flambeaux autour desquels on aura soin de disposer des récipients remplis de colophane pulvérisée. Enfin l'évocation des « élysées et paradis », tableaux placés derrière un rideau de gaze et éclairés par transparence.

Voulons-nous passer de la théorie à la pratique et nous rendre compte de quelques effets scéniques alors réalisés sur un des théâtres les plus populaires du Boulevard, le Théâtre de la Gaîté ?

Deux curieuses lithographies du temps (planches I et II) représentant deux scènes successives du mélodrame de G. de Pixérécourt, *Le Mont Sauvage* (1821), inspiré par le roman de d'Arlincourt, *Le Soli-*

taire, nous fourniront le meilleur exemple de ces tableaux qui appliquent quelques anciennes formules de machinerie en les adaptant aux goûts du jour.

Le décorateur du théâtre, Gué, semble avoir particulièrement bien réussi ce qui devait être le « clou » du spectacle : le « songe du Solitaire » assailli dans son sommeil par le remords de ses anciens crimes.

A la première scène, le théâtre représente le sommet du Mont Sauvage. On voit, çà et là, les cimes vertes des sapins. Un grand « praticable » simule un roc occupant le centre du théâtre et surplombant une grande vallée peinte sur la toile de fond ; c'est là un de ces décors « en relief » si appréciés par Grobert. Au premier plan, d'importants « châssis à l'italienne » figurant des arbres et des rochers, masquent de chaque côté de la scène les « découvertes » des coulisses. « Ce site âpre et sauvage doit être pittoresque », demande l'auteur ; le décorateur n'est pas en reste, et ajoute même à son tableau une croix vermoulue penchée sur l'abîme et se détachant fort pathétiquement sur le ciel des derniers plans.

Laissons G. de Pixérécourt décrire le tableau suivant : « Il (le Solitaire), s'assied et tombe absorbé dans ses réflexions douloureuses. « Bientôt, il s'assoupit ; son sommeil paraît très agité. La montagne « derrière lui se couvre de nuages, à travers lesquels on distingue successivement les objets fantastiques qui agissent si puissamment sur son « imagination. Une ombre paraît sortir de terre ; d'une main, elle lui « montre le fond et, de l'autre, elle tient une lampe... Les furies agitent « leurs serpents et tourmentent ce malheureux ; elles lui présentent des « ombres gémissantes ; elles déroulent à ses yeux le tableau de la « guerre et des maux qu'elle traîne à sa suite. Partout, l'ange de la « mort promène sa faux tranchante. Au milieu de ces scènes douloureuses, on distingue l'enlèvement d'Iréna et l'assassinat du Comte « de Saint-Maur. Saisi d'affreuses convulsions, le Solitaire repousse « ces images horribles, sa poitrine est oppressée ; il fait entendre de « longs gémissements ; la sueur inonde son front. Il lève vers le ciel « ses mains suppliantes. »

Il est assurément délicat de fixer avec précision les conditions d'exécution technique de tableaux de ce genre. Cependant, certains passages du *Traité* de Borghis peuvent nous aider à émettre quelques hypothèses.

Le Théâtre de la Gaîté, situé alors boulevard du Temple, était fort

profond, il se composait de huit « plans » et d'un vaste « lointain », ses machines avaient été construites par Constant, machiniste en chef de l'Opéra, et se prêtaient aisément à tous les spectacles féeriques. Sans doute, au moment où « le songe » commençait, un transparent, sur lequel étaient peints des nuages et quelques figures fantastiques, venait s'interposer entre les premiers plans toujours visibles et le rocher « praticable », moyen préconisé par Borgnis pour figurer les « élysées et les paradis ». Un « pont volant », auquel le rocher « praticable » devait servir en partie de point d'appui, était sans doute abaissé dans toute la largeur du théâtre ; des scènes mimées de meurtre et d'enlèvement devaient s'y dérouler, tandis que d'autres scènes étaient simplement peintes sur une toile de fond déroulée au changement à vue. La lumière d'avant-scène devait être réduite au moyen de réverbères mobiles dans le genre de ceux décrits par Borgnis, tandis que des lampes à réverbères entourées de verre coloré devaient éclairer les scènes vues par transparence ; les lueurs de l'incendie que l'on voit dévorer la forteresse étaient sans doute produites par ces flambeaux autour desquels étaient placés des récipients remplis de colophane pulvérisée également décrits par Borgnis.

Quelques figures fantastiques devaient traverser la scène au moyen de ces « vols » ou « machines de travers », longuement commentées dans le *Traité de mécanique* et qui permettaient à un acteur de voltiger dans les airs attaché à une barre soutenue par des cordes métalliques presque invisibles.

Quant à la figure géante qui semble tracer à la conscience du Solitaire ces sombres visions, elle fut sans doute réalisée par un cartonage, peut-être articulé, qui se dressait hors d'une trappe. La maison Hallé, fondée au XVIII^e siècle, fournira longtemps les théâtres de Paris d'accessoires de ce genre.

Le noir diabolotin qui tourmente le dormeur était, selon toute probabilité, un acteur.

Ce tableau fantastique fit fureur ; il répondait en tous points « à ce besoin vague et mystérieux des choses surnaturelles, manifesté par le public du temps » (1).

Nous le verrons paraître sur d'autres scènes du boulevard. Exécuté par Ciceri à la Porte-Saint-Martin, dans *Le Solitaire* de Crosnier et

(1) *Miroir des spectacles*, 14 juillet 1821.

Saint-Hilaire et par Daguerre à l'Ambigu-Comique dans *Elodie ou la vierge du monastère* (un autre *Solitaire*), par Victor Ducange.

Telles étaient, aux environs de 1820, les conditions matérielles de l'art scénique à la veille des grandes transformations qu'allaient lui faire subir les deux célèbres décorateurs que nous venons précisément de citer : Daguerre et Ciceri.

CHAPITRE IV

Daguerre et les “ *spectacles d'optique* ”.

Les débuts de Daguerre à l'Ambigu-Comique. — Le théâtre pittoresque de M. Pierre. — Les Panoramas. — Le théâtre du Panorama-Dramatique d'Alexandre et Taylor. — Le Diorama de Daguerre et son influence sur la décoration théâtrale.

Le nom de Daguerre (1789-1851) évoque, en général, les premières recherches appliquées à la photographie. Cependant, longtemps avant d'avoir acquis une renommée universelle en divulguant les procédés de Niepce, et malgré la désapprobation de parents qui avaient d'autres vues sur son avenir, Daguerre se consacra à la décoration théâtrale. Elève de Degotti, il avait connaissance des nouveautés que ce décorateur avait déjà introduites sur le théâtre (cf. p. 27). Après avoir aidé son maître en qualité d'apprenti, il ne tarda pas à voler de ses propres ailes.

C'est à l'Ambigu-Comique que Daguerre fit ses premiers essais de décorateur. Ce théâtre, qui avait joui d'une grande vogue au temps d'Audinot, n'était plus guère suivi et offrait un magnifique champ d'expérience. D'abord gêné par l'exiguïté du cadre (le théâtre avait 12 mètres de profondeur sur 17 de largeur) (1), Daguerre ne recula cependant devant aucune difficulté ; à force d'ingéniosité et d'adresse, il s'efforça d'agrandir le « plateau », il fouilla, remua le terrain, il bannit de la scène « cette suite de « châssis » étroits sur lesquels on ne pouvait « tracer que les bords des objets et qui, joints à un rideau de fond, étaient « devenus, malgré les efforts de quelques habiles artistes, le prototype « ridicule de toute décoration théâtrale » (2).

Daguerre s'appliqua à développer tous les « truquages » de la perspective en abolissant les « plantations » dites « à l'italienne » ; constituées, nous le rappelons, par des feuilles « de châssis » formant coulisses de chaque côté de la scène, en avant de la toile de fond.

(1) Kaufmann : *Architectonographie des théâtres de Paris*, première série, p. 133.

(2) De Boisjolin : *Biographie universelle*, 1830. Article « Daguerre ».

Les effets recherchés dans des « plantations » plus libres étaient sans doute plus difficiles à obtenir.

Un des plus délicats problèmes de l'architecture et de la peinture théâtrales consistait alors à raccorder tous les éléments distincts, fixés aux différents plans d'une décoration, en un ensemble destiné à être vu de tous les points de la salle sans solution de continuité.

Dans le premier quart du ^{xix}^e siècle, Daguerre s'employa à ouvrir à la décoration théâtrale des horizons nouveaux en faisant un large usage de « fermes », c'est-à-dire de décors montés sur « châssis », s'élevant des dessous et se tenant rigides sans être soutenus sur les côtés. Il rêva de faire se succéder sur la scène les tableaux les plus divers. Joignant à ses dons d'observation un esprit très inventif, il chercha à reproduire sur le théâtre tous les phénomènes de la nature et, renouvelant en quelque sorte, en les adaptant aux goûts de son temps, les jeux de machines de Servandoni, il créa des tableaux auxquels bon nombre de mélodrames durent leur succès. La foule revint à l'Ambigu-Comique pour y admirer ces nouvelles merveilles : « M. Daguerre, écrivait Duviquet (1), est un auxiliaire bien dangereux pour un auteur ; quand un « ouvrage est couvert d'applaudissements, il tire à lui les trois quarts « de la couverture. »

Les décors que Daguerre avait composés pour les *Macchabées* par Cuvelier (Ambigu), pour *Le Belvédér ou la Vallée de l'Etna* par G. de Pixérécourt (Ambigu), dont le Chevalier Marchangy, dans une lettre adressée à l'auteur, rappelait l' « admirable panorama... au-delà de toute prévoyance » (2), ceux de la *Forêt de Sénart* par Boirie (Ambigu), marquèrent pour le décorateur le début d'une brillante carrière théâtrale qui s'affirma encore avec une décoration qu'il exécuta pour *Le Songe ou la Chapelle de Glenthorn* par Mélesville et Delestre-Poirson (Ambigu, 22 juillet 1818).

Un décor de ce mélodrame transportait le spectateur au sommet d'une haute montagne au milieu des ruines d'une antique chapelle d'architecture gothique ; de cette élévation, qui impliquait l'emploi d'importants « praticables », « on pouvait contempler l'aspect imposant « d'une belle nuit. A la clarté de la lune se développait un paysage « immense coupé par les détours d'une rivière dans laquelle cet astre, « venant à se refléter, formait comme une longue suite d'étoiles scin-

(1) *Journal des débats*, 11 décembre 1818.

(2) *Théâtre choisi* de G. de Pixérécourt, Nancy, 1843, t. III, p. 497.

« tillantes. Les nuages, dans leur cours, tantôt s'épaississaient et ramenaient l'obscurité des ténèbres, tantôt, perdant leur densité, semblaient s'exhaler en vapeurs légères et découvraient le disque lumineux qui reparaisait pour répandre sur la scène une nouvelle clarté(1) ». Ces effets, jusque-là inconnus au théâtre, avaient été recherchés dans des divertissements d'un genre nouveau qu'il conviendrait de désigner sous le titre général de « spectacles d'optique ».

On peut faire remonter l'origine de ces spectacles aux panoramas introduits en France en 1787 par le peintre anglais Backer, et, en 1799, par l'Américain Robert Fulton (2).

Il conviendrait d'y rattacher aussi un petit théâtre fondé, rue Neuve-de-la-Fontaine, par le Citoyen Pierre et que l'on connut sous le nom significatif de « Théâtre pittoresque ».

En présentant des tableaux variés de tous les aspects de la nature, le Citoyen Pierre avait fait, depuis longtemps déjà, l'admiration de ses contemporains. Une petite publication, parue en 1804 chez le libraire Marchand, et intitulée : *Paris et ses curiosités*, indiquait bien ce que la décoration théâtrale pouvait emprunter à ces spectacles où l'optique jouait le principal rôle : « Jamais la peinture et la mécanique n'ont produit des effets plus surprenants et des illusions plus complètes que sur ce théâtre. Le Citoyen Pierre y présente la nature dans toute sa grandeur et dans toutes ses diversités. Ce sont ses montagnes majestueuses, avec ses sites pittoresques et animés, ses vues lointaines, ses perspectives magnifiques ; c'est la transparence des eaux, la verdure des prés, la lumière du soleil, le mouvement des grandes villes et l'ordonnance de leurs places. On y voit le soleil levant chasser devant lui les nuages et paraître sur l'horizon avec tout son éclat (3). »

Le « Théâtre pittoresque de M. Pierre » devait jouir d'un succès durable et maintenir, pendant de fort longues années, la présentation de ses tableaux. Un témoignage de Geoffroy dans ses *Cours de littérature dramatique*, publiés en 1819-1820, confirme cette renommée en ces termes : « Puisqu'on est si sensible au mérite des décorations, il faut aller voir les tableaux de M. Pierre. Ce sont des tableaux mouvants, des acteurs automates. On y voit en petit les plus grands spec-

(1) De Boisjolin : *Biographie universelle*, article « Daguerre ».

(2) Cf. Une lettre adressée par C. Bourgeois au Ministère de l'Intérieur pour lui soumettre le projet d'ouvrir un panorama (29 floréal an XI). Manuscrits, Arsenal, n° 6648, folio 60.

(3) *Paris et ses curiosités*, t. I, p. 185. Bibliothèque Nationale, Lk⁷ 6052, A.

« tacles de la nature ; le lever, le coucher du soleil y sont plus beaux
 « qu'à l'Opéra ; la mer y est mieux imitée, les jardins, les bocages y
 « sont plus frais ; les rues, les ponts, les places publiques, les édifices,
 « les monuments y sont représentés avec une plus grande variété.
 « M. Pierre est le seul personnage parlant de son spectacle, et il ne
 « parle que pour expliquer ce qu'on va voir... Il y a tant de théâtres
 « où il ne faudrait point aller parce qu'on y parle, qu'il faut peut-être
 « aller chez M. Pierre parce qu'on n'y parle pas (1). »

En 1823, le théâtre de M. Pierre présentait encore « Gênes, Windsor, une vue de l'Alster, Florence, La Forêt de Sénart (2), le lever de la lune, les effets de la mer agitée » (3).

Il se dégagea, dès l'origine, de ces spectacles qui n'étaient ni théâtre ni peinture, mais qui se rattachaient si étroitement à ces deux arts, une conception toute particulière du monde extérieur. Monuments, sites pittoresques, manifestations les plus complexes de phénomènes naturels y étaient reproduits avec une exactitude qui faisait crier au miracle. Ces tableaux hybrides marquèrent d'une empreinte profonde d'abord l'art dramatique décadent qui y puisa des sujets d'action scénique, ensuite, la décoration théâtrale chargée avant tout d'illustrer adroitement ces sujets. Les décorateurs du temps allaient, dans ces divertissements, trouver un inépuisable répertoire de modèles.

Daguerre, en quête de procédés nouveaux, s'intéressa aux effets recherchés dans ces spectacles d'optique, spécialement par les peintres Fontaine et Constant Bourgeois qui avaient, à l'imitation de Baker et Fulton, ouvert à Paris, en 1801, un panorama (4).

Il s'associa à Pierre Prévost, qui, en 1804, fonda une entreprise du même genre (5). Ces panoramas consistaient en une peinture exécutée sur la surface intérieure d'une rotonde. Placé au centre de l'édifice, le spectateur pouvait parcourir de l'œil toute la ligne de l'horizon qui ne se trouvait interrompue en aucun point de ce tableau de forme circulaire, et jouir d'une multitude de points de vue successivement soumis aux phénomènes de perspective appartenant à chaque angle de vision. Le centre de la rotonde était plongé dans une demi-obscurité,

(1) *Cours de littérature dramatique*, t. V, p. 449.

(2) C'est également le titre du mélodrame de Boirie dont les décors avaient été exécutés par Daguerre. Cf. p. 42.

(3) *Miroir des Spectacles*, 8 mars 1823.

(4) E. Guillaume : *Notices et Discours*, p. 102.

(5) Delécluze : *Précis d'un traité de peinture*, Article « Panorama ».

alors que la lumière, habilement ménagée, faisait ressortir l'éclat de la peinture exposée. Pour augmenter l'illusion, des objets en relief étaient disposés au premier plan de ces tableaux qui représentaient, à l'ordinaire, la vue d'un pays, d'une rade, d'un port, d'une ville, d'une bataille, prise au sommet d'une élévation.

Ces vues furent, pour la décoration théâtrale, une révélation.

Alaux aîné qui s'était joint à Fontaine et à Constant Bourgeois et devait plus tard (1827) créer lui-même le « Néorama » (1) de la rue Saint-Fiacre, fonda alors, boulevard du Temple, en compagnie d'un homme qui devait devenir célèbre, le Baron Taylor, un théâtre dont le titre seul était tout un programme. Cet éphémère établissement (1821-1823) s'intitula, en effet : « Panorama-Dramatique » (2).

Alaux en avait obtenu le privilège à condition de ne jamais faire paraître sur scène plus de deux personnages parlants (3). Le but que se proposèrent Alaux et Taylor consista à « faire de la scène du Panorama-Dramatique un champ d'expériences tendant à renouveler complètement la disposition traditionnelle des décors de théâtre ». Ils commencèrent par « substituer, aux toiles de fond accoutumées et aux « coulisses, des toiles recouvrant un mur concave comme celui d'un « panorama proprement dit. Le long de cet hémicycle qui recevait la « lumière de foyers établis dans les frises, d'autres toiles appliquées « sur des châssis de dimensions et de formes diverses, simulaient des « plis de terrains, des rochers ou des buissons, derrière lesquels des « baies pratiquées çà et là dans le mur du fond servaient pour donner « passage aux acteurs » (4). C'étaient là des tableaux « d'un genre particulièrement neuf et tendant au perfectionnement de l'illusion de « la scène » (5).

« La disposition du théâtre (dont le curieux rideau d'avant-scène « était composé de miroirs assemblés sur un volet mécanique (6), permettait de produire de nouveaux effets de décorations, signale

(1) Le néorama était un genre de panorama. Le spectateur placé sur une estrade, au centre d'une vue d'intérieur de monument (par exemple, une vue intérieure de Saint-Pierre de Rome), parcourait successivement toutes les parties de l'édifice en faisant un tour sur lui-même.

(2) Cf. Donnet : *Architectonographie des théâtres de Paris*, atlas-oblong, pl. 22.

(3) *Le Dard*, tablettes dramatiques, 1821, p. 21.

(4) H. Jouin : *Le baron Taylor*, Bureaux de l'Artiste, Paris, gr. in-8°, 1892, p. 10.

(5) Cf. H. Lecomte : *Le Panorama-Dramatique*, p. 70.

(6) Le Casino d'Enghien, construit en 1900 par Edouard Autant, possédait un rideau de ce genre.

« Ruggieri dans son *Précis historique* (1). » Fort vaste (la scène avait 29 mètres de profondeur » et très « machiné », le nouvel établissement devait présenter au public du boulevard « de nombreux changements de « décorations qui pouvaient être promptement exécutés..... Les effets « de perspective y seront, dit-on, remarquables » (2).

Les divers mélodrames, les féeries, les ballets-pantomimes qui parurent sur cette scène n'étaient que des prétextes pour mettre en évidence des décors d'Alaux, de Daguerre, de Gué et aussi de Cicéri, le décorateur de l'Opéra, que nous verrons s'intéresser à ce genre de recherches.

Nous reproduisons (planche III) un décor que Cicéri exécuta pour le *Bertram* de Taylor et Nodier (1821) représenté au Panorama-Dramatique. Certaines reproductions lithographiques conservées au Cabinet des Estampes (3) et comparables à cet exemple typique, montrent parfaitement l'interprétation panoramique des toiles peintes qui constituaient les fonds de décors, au delà des « fermes » et des « châssis » des premiers plans.

La superficie de ces toiles dépassait de beaucoup celle des toiles de fond ordinaires et permettait d'exécuter des paysages vus à vol d'oiseau ; elles avaient l'avantage de cacher aux yeux des spectateurs les plus rapprochés de la scène les « découvertes » du cintre et des coulisses et lui donnaient l'illusion de l'immensité.

Ce procédé permettait aussi de n'avoir recours pour masquer les combles, ni aux « bandes d'air », si décriées par Pujoulx, ni aux « principales ».

Passionné de décoration scénique, le Baron Taylor (4) qui fit partie du comité de lecture du Panorama-Dramatique (5) s'attacha, aux côtés d'Alaux, à modifier certains points d'exécution du décor théâtral pour atteindre à plus d'illusion.

Mais ces recherches devaient être poussées encore plus loin par Daguerre.

En l'année 1822, l'Ambigu confia à Daguerre les décors d'*Elodie* par V. Ducange. Nous avons choisi, avec intention, parmi ces décors, dont

(1) Paris, 1830, p. 164.

(2) *Miroir des Spectacles*, 2 avril 1821.

(3) *Décors et Machines*, Tb 6, t. II, fol.

(4) Cf. Géréon : *La Rampe et les coulisses*, p. 67.

(5) Ce théâtre, écrasé par les frais de ses spectacles, devait déposer son bilan le 24 avril 1823, laissant un passif énorme de 800.000 francs.

le lecteur trouvera une série assez complète dans le *Recueil de décorations théâtrales en France au XIX^e siècle* (1), le décor du deuxième acte (planche IV).

En effet, cette vue intérieure de monastère, sorte de terrasse couverte à demi noyée dans la pénombre et s'ouvrant au delà d'une balustrade à claire-voie sur une toile de fond panoramique largement éclairée et représentant une immense vue du Lac de Morat, dominé par les hautes chaînes alpestres, est un exemple caractéristique de la manière de Daguerre. Le *Miroir des Spectacles*, signalant les énormes dépenses nécessitées pour l'établissement de décors de ce genre, écrivait : « Rien « n'est plus beau que les décorations peintes par MM. Daguerre et Gosse « (Gosse était un peintre de l'atelier de l'Opéra, élève de Ciceri) ; l'effet « est admirable et l'illusion complète » (2).

Ce décor qui, à première vue, peut paraître de nos jours fort banal, offrait au public du boulevard l'attrait d'une piquante nouveauté. L'ordonnance de ces premiers plans obscurs servant en quelque sorte de cadre au paysage lumineux de la toile de fond est en outre révélatrice de procédés que Daguerre chercha à perfectionner dans une invention qui allait bientôt le rendre célèbre : le Diorama. « Aujourd'hui, écrivait « Charles Maurice le 11 juin 1822, Paris a été appelé à la contemplation « d'un spectacle nouveau. Le Diorama, que fondent Daguerre et Bouton, « a ouvert pour la première fois ses portes à la curiosité de tous et la « peinture en ce genre a su tout d'abord qu'elle n'avait plus rien à « apprendre. On y reconnaît le dessinateur du *Songe*, du *Belvédér* et de la *Forêt du Sénart* (3). » Ce spectacle d'optique, situé rue Samson, derrière le Château-d'Eau, fut appelé à exercer sur le décor de théâtre, au cours du XIX^e siècle, une influence profonde et durable. Le Diorama était en effet destiné à reproduire « sur une *échelle théâtrale*, les sites « les plus dignes d'exciter la curiosité publique sous le rapport pittoresque et historique » (4). Alors que nous avons vu les panoramas réclamer leurs illusions des lois de la perspective et des effets de « trompe-l'œil », le Diorama, tel que Daguerre en conçut les premières applications tirait ses prestiges de procédés picturaux particuliers et de jeux de lumière perfectionnés.

(1) Bibliothèque des Arts décoratifs. N° 246, t. IV, Collection Maciet.

(2) 12 janvier 1822.

(3) *Histoire anecdotique*, t. I, p. 283.

(4) De Boisjolin : *Biographie universelle*, article Daguerre.

Le Diorama (*dia* : à travers ; *orama* : vue) était une espèce de tableau dont la peinture était en partie opaque, c'est-à-dire traitée à la « détrempe » comme les toiles de théâtre, et en partie transparente, c'est-à-dire, traitée à l'huile ou à l'essence. La répartition de la lumière jouait un grand rôle dans la présentation des vues qui s'y trouvaient exposées. Le procédé consistait en une toile unie « peinte des deux côtés et éclairée par réflexion et par réfraction » (1). L'effet obtenu était comparable à celui recherché au théâtre ; le tableau exposé simulant une scène par rapport au parterre. L'ouverture par laquelle le tableau se révélait était fort épaisse et l'éloignement et la hauteur de l'œil de celui qui regardait étaient invariablement fixés par les lois de l'optique.

Ces tableaux, dont il est possible de se faire une idée en consultant, à la Bibliothèque des Arts Décoratifs, les quelques planches de la collection du « Diorama miniature » par Aubert et Junka (2), atteignaient jusqu'à vingt-deux mètres de longueur sur quatorze mètres de haut et étaient disposés dans un enfoncement de quinze à vingt mètres ; de telle sorte que les bords de l'ouverture qui unissait la chambre d'exposition à la chambre de vision, se prolongeaient jusqu'aux tableaux eux-mêmes. L'attention du spectateur se trouvait concentrée comme au théâtre, la salle dans laquelle il pénétrait étant plongée dans l'obscurité et le tableau qu'il fixait étant lumineux.

La curieuse salle de la rue Samson, dont on trouvera un plan et une coupe dans l'ouvrage de Donnet : *Architectonographie des Théâtres de Paris* (Planche 23) se composait, comme un théâtre, de fauteuils d'avant-scène, de stalles et de places d'amphithéâtre séparés de la scène par un rideau, les tableaux exposés donnaient lieu à de véritables spectacles (3). Mais ce qui acheva surtout de rapprocher le diorama de l'animation théâtrale, ce fut l'illusion du mouvement que Daguerre essaya d'y joindre à celle de la couleur et de la lumière.

Les tableaux exposés étaient éclairés par derrière et en transparence au moyen de grands châssis vitrés. D'autres châssis semblables donnaient, par le comble, passage à la lumière naturelle que modifiaient

(1) Daguerre : *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama*, p. 75. Paris, Susse, 1839, in-8°.

(2) *Recueil de décorations théâtrales en France au XIX^e siècle*, Bibliothèque des Arts décoratifs, Collection Maciet, n° 246, t. IV.

(3) Cf. le programme complet du spectacle du *Déluge*. Bibliothèque de l'Opéra, Dossier *Diorama et Panorama*, Carton n° 2083. La durée de ce spectacle était d'environ une heure.

des transparents de diverses couleurs ; ces transparents, qu'on maniait facilement à l'aide de cordages et de contre-poids, en se plaçant, se retirant, se succédant, variaient les tons généraux et les tons locaux et produisaient tantôt sur quelques points, tantôt sur le tableau entier, tous les effets de lumière depuis l'obscurité du brouillard le plus intense jusqu'au soleil le plus éclatant (1). Daguerre, en modifiant ainsi les transparences de ses tableaux, parvenait à donner un balancement « aux eaux de la mer, ou d'un ruisseau, à faire rouler les flammes et « la fumée d'un incendie » (2), à simuler un coucher de soleil, ou un lever de lune, à imiter les phénomènes atmosphériques les plus subtils, à rendre enfin ces « effets nature » (3) alors si appréciés.

Le décorateur devait partager désormais son activité entre les créations incessantes de son Diorama (4) et la décoration théâtrale, faisant souvent servir aux unes les effets qu'il cherchait dans l'autre. Paysages nocturnes (planche V), souterrains aux éclairages blafards, clairs de lune sur des chapelles en ruines ou des palais antiques, obscurs ermitages entourés de rochers abruptes, toiles de fond noyées de ténèbres ou de lumière, effets de clair-obscur si goûtés dans ses tableaux à double présentation de jour et de nuit, spectacles terrifiants : incendie, éruption volcanique, inondation, orage qui constituaient l'essentiel des innovations dioramiques, Daguerre les traduisait sur scène et nous aurons, au cours de cette étude, maintes fois l'occasion de relever combien ces tableaux eurent d'influence aussi bien sur les décorateurs français comme Gué et Cicéri, que sur un peintre italien comme Ferri qui travaillait à Paris pour le Théâtre-Italien (planche VI).

Au contact du Diorama s'affirmèrent à cette époque les caractères de ce qu'il serait convenu d'appeler le « théâtre-boîte », selon le mot de l'architecte polonais Tonecki (5). Le cadre d'avant-scène, dont les quatre côtés arrêtent la perspective scénique pour en faire mieux saillir les différentes combinaisons, le jeu des lumières opposées, la rampe, ce

(1) Cf. Donnet et Kaufmann : *Architectonographie des théâtres de Paris*, 1^{re} série, p. 320.

(2) Delécluze : *Précis d'un traité de peinture*, p. 232.

(3) *Courrier des théâtres*, 1827, t. II, n° 3191.

(4) Ses tableaux les plus remarquables furent les vues de la Messe de Minuit, l'Eboulement dans la vallée de Goldau, le Temple de Salomon, la Basilique de Sainte-Marie de Montréal, tableaux à double effet de jour et de nuit, l'éruption du Vésuve, le Cloître du monastère de Saint-Wandrille, le Déluge, véritable spectacle à trois aspects différents.

(5) Z. Tonecki : *L'architecture et la technique théâtrales*, Varsovie, 1935, p. 12

trait de feu derrière lequel se retranche le monde imaginaire, toutes ces dispositions seront fortement établies et le spectateur sera plus que jamais appelé à contempler sur le théâtre un « tableau ». La scène deviendra un « point d'optique » (1) dans l'acception propre du terme.

Toute imitation bien exécutée exercera alors sur le public un irrésistible attrait : « Le prodige, s'exclamera Léon Gozlan, en parlant du « Diorama, c'est la Suisse ou l'Italie, Venise ou Naples, une église : « Westminster, un tombeau, celui de Sainte-Hélène, chose qui vous « surprend non par l'effet plus ou moins heureux d'une toile peinte, « mais par l'effet de vérité telle quelle (2). » Jamais le « miracle du trompe-l'œil » (3) ne comptera plus d'admirateurs.

Comment les décorateurs ne se seraient-ils pas inspirés dans leur désir de reproduire sur la scène la nature d'une manière de plus en plus objective, de ces tableaux si appréciés du grand public pour la réalité de leur exécution. Au théâtre, remarquait, non sans une amertume justifiée, P. Dubois, « c'est le Diorama qui triomphe » (4). Et Briffault, qui devait consacrer, dans le *Livre des Cent Un*, un chapitre à l'Opéra du temps, rappelant l'importance prise par le spectacle sur la scène lyrique, devait quelques années plus tard conclure son étude en ces termes : « Les décors dont Ciceri, E. Bertin, Feuchères, Philastre, Cam- « bon, Despléchin, Séchan, ont poussé l'art jusqu'aux illusions du Dio- « rama, complètent cet inimitable ensemble (5). »

Nous allons, dans le chapitre suivant, contrôler la véracité de ce jugement en parlant de la carrière du plus célèbre peintre de théâtre du XIX^e siècle : Ciceri.

(1) Cf. La préface de *Cromwell*, Paris, édition Furne, 1840, p. 33.

(2) *Le nouveau tableau de Paris*, t. VII, p. 350.

(3) Cf. Rosenthal : *Du romantisme au réalisme*, p. 66.

(4) *Le Globe*, 3 mai 1829.

(5) T. XV, p. 418.

CHAPITRE V

Ciceri et la décoration théâtrale.

Les débuts de Ciceri dans la décoration. — Ciceri novateur. — Le décor tableau. — Ciceri au Boulevard. — La nouvelle salle de l'Opéra, rue Le Peletier. — Le gaz d'éclairage. — Collaboration de Ciceri et de Daguerre à l'Opéra. — Les effets du Diorama appliqués aux décorations théâtrales : *La Muette de Portici*. — Un panorama mouvant : *La Belle au bois dormant*. — Destinée de ces procédés. — Importance prise par la décoration.

Celui qu'Alexandre Dumas devait plus tard surnommer le « père de la décoration moderne », P. L. C. Ciceri, naquit le 18 août 1782 à Saint-Cloud d'une famille milanaise. Les premières années de son enfance ne semblaient pas devoir le destiner à la carrière de peintre-décorateur à laquelle il dut sa renommée. La musique attira d'abord le jeune Ciceri. Il étudia le violon et, à l'âge de quatorze ans, composa même à lui seul l'orchestre du petit théâtre d'ombres chinoises que Séraphin avait fondé en 1784, sous les galeries du Palais-Royal. Il entra ensuite, à dix-sept ans, au Conservatoire, fondé onze ans auparavant par Sarrette, dans l'intention d'aborder une carrière lyrique sous la direction du chanteur de l'Opéra, Elleviou, mais il dut abandonner ce projet à la suite d'un accident de voiture qui l'avait rendu infirme. Dès lors, Ciceri se voua définitivement au dessin et à la peinture sous la direction du peintre Bellangé.

M. de Luçay, premier préfet du palais de l'Empereur, devait remarquer, un jour, une des petites décorations théâtrales que le jeune Ciceri se plaisait à exposer à l'éventaire de son père alors marchand de lunettes sous les galeries du Palais-Royal. Ce fonctionnaire s'intéressa si bien au décorateur en herbe qu'il lui proposa bientôt d'entrer à l'atelier de peinture de l'Académie de Musique et de Danse. Tels devaient être les débuts du jeune homme dans la décoration théâtrale.

En quelques années, Ciceri acquit une rapide notoriété. Il assuma, en 1809, à l'Académie de Musique, les fonctions de « peintre de paysages » (1), car, à cette époque, les nombreux peintres travaillant pour

(1) Cf. A. Pougin : *Le théâtre à l'Exposition de 1889*. Composition officielle de l'atelier de peinture de l'Opéra, p. 32.

l'Opéra se spécialisaient dans l'exécution de telle ou telle partie de la décoration ; l'un peignant les figures, l'autre le paysage, celui-ci l'architecture, cet autre les nuages, division du travail qui devait peu à peu cesser d'être si absolue. Ciceri fut enfin nommé décorateur en chef de la scène lyrique en 1810 (1) ; il devenait, en cette charge, le successeur de son beau-père Isabey. Sa réputation était déjà européenne ; nous le voyons, en effet, exécuter cette même année, à la demande de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, des décorations pour le grand théâtre de Cassel (2). Il reçoit, en 1812, le titre de peintre de l'Empereur ; Louis XVIII lui donne ensuite, en 1814, celui de peintre du Roi et de la cour ; c'est au décorateur de l'Opéra que sera confiée l'ordonnance pittoresque de toutes les fêtes royales. C'est lui qui dessinera les costumes portés au sacre de Charles X (1825) et organisera tous les détails de cette cérémonie en la cathédrale de Reims. Mais, l'industrie de ce peintre se déploya surtout au théâtre. Au cours de sa longue carrière, Ciceri ne peignit pas moins de quatre cents décors (3).

Il devint le « sorcier favori du moment » (4). Son atelier des « Menus Plaisirs », rue du Faubourg-Poissonnière, travailla sans relâche. De nombreux peintres : Léger, Gigun, Gosse, Philastre, Cambon, Despléchin et surtout Charles Séchan, qui devait fonder un atelier important sur le modèle de celui de son maître, le secondèrent dans son gigantesque labeur.

Sous la direction de Ciceri devait ainsi se constituer cette nombreuse phalange de peintres scénographes si active au XIX^e siècle.

Décorateur attitré de l'Académie de Musique, Ciceri devait aussi fournir en décors certains théâtres secondaires : le Panorama-Dramatique, la Porte Saint-Martin, les Nouveautés, le Palais Royal, le Cirque même.

A son titre de peintre des théâtres royaux qui devait être ratifié par le roi Louis-Philippe en 1838 (5), il a dû, en outre, de travailler pour les théâtres subventionnés : l'Odéon et la Comédie-Française.

Les relations qu'il entretenait avec les chefs du Romantisme contri-

(1) Desobry et Bachelet : *Dictionnaire de biographie et d'histoire*. Article « Ciceri ».

(2) *Nouvelle biographie générale*, chez Firmin-Didot (1863). Article « Ciceri » par E. Renard.

(3) *Idem*.

(4) C. Fischer : *Les costumes de l'Opéra*, p. 159.

(5) *Le monde dramatique*, 1^{re} partie, t. VII, 7 avril 1838.

buèrent à former Ciceri selon les doctrines de l'école nouvelle à laquelle son nom devait rester indissolublement lié.

Nous le verrons, en effet, exécuter, en dehors des travaux dont il fournissait régulièrement l'Opéra, et les décorations que lui commandaient bon nombre de théâtres secondaires, d'importants décors pour les principaux drames romantiques.

Ciceri aborda tous les genres imposés à la décoration scénique par les exigences du théâtre de son temps, traitant d'une manière toute nouvelle le décor féerique (que le lecteur se reporte aux décorations de féeries reproduites dans l'ouvrage de P. Ginisty : *La Féerie*, aux p. 221 et 223, et représentant des palais imaginaires), le décor fantastique, tel cet enfer des *Petites Danaïdes* (même ouvrage, p. 143), aussi bien que le grand décor d'opéra à prétention historique.

Exploitant de bonne heure, avec succès, le « pittoresque » et utilisant habilement toutes les ressources que la décoration théâtrale offrait aux amateurs de ce genre, Ciceri, dont l'œuvre de paysagiste, publiée par Goupil (1), abonde en vues de Suisse, de Savoie, du Tyrol, d'Italie et des bords du Rhin, excellait dans l'exécution de sites neigeux, de perspectives montagneuses, de vallées brumeuses dominées par quelque château.

Il est indispensable de consulter ces recueils de paysages pour en comparer l'inspiration avec celle de telle maquette d'étude qu'il établit pour l'Opéra vers 1820 (2). Hubert Robert du théâtre, Ciceri sut disposer, selon toutes les règles du décor pittoresque, quelques ruines croulantes dans un paysage sylvestre (3), quelques vestiges de temple antique, rongé par la végétation sur le bord de grèves sauvages (planche VII) ; car le décor antique n'est pas relégué au magasin comme on serait tenté de le croire.

La couleur locale des premières civilisations, la nostalgie des ruines, la pompeuse majesté des vieux monuments, les éléments exceptionnels de spectacle offerts par un passé magnifié par tant de siècles, demeurent autant de sujets fascinants auxquels le théâtre a encore recours et que les peintres-décorateurs doivent souvent évoquer.

Ciceri devint l'idéal traducteur de ces thèmes favoris sur toute les scènes de la capitale, aussi son nom figure-t-il dans de multiples

(1) Cabinet des Estampes, Dc 110, c, d, e.

(2) *Recueil de décorations de Ciceri*. Bibliothèque de l'Opéra, n° 1984, p. 35.

(3) Une esquisse provenant de la Collection Jambon est reproduite dans : *Le théâtre à l'Exposition de 1900*, par C. Reynaud, p. 222.

comptes rendus de critique théâtrale. Ce fut l'homme le plus connu de tout le personnel des théâtres royaux.

Ses contemporains le considéraient comme le « premier décorateur de l'époque » (1). Un de ses nombreux disciples, Charles Séchan, saluait, en lui, un novateur qui fit « sortir réellement la décoration des nuages de la convention où elle était encore à demi noyée ». Selon Séchan, « avant Ciceri, les décorations de l'Opéra et autres théâtres se traînaient encore dans la vieille ornière classique » (2). Mais « avec le monopole de M. Ciceri, écrivait le journal *L'Artiste*, s'en sont allés les éternels paysages toujours du même vert, du même ciel, du même nombre et de la même symétrie d'arbres » (3). E. Perrin devait aussi, plus tard, estimer Ciceri comme « un novateur et un maître par l'initiation duquel l'art de la décoration avait subi une véritable transformation » (4). Ciceri n'était sans doute pas plus habile que certains décorateurs des théâtres populaires, les Daguerre, les Gué, les Lefèvre, mais il ajoutait aux connaissances du décorateur sachant utiliser les ressources mécaniques des théâtres de son temps un *métier* de peintre que son stage dans l'atelier de Bellangé avait développé.

C'est bien là le véritable caractère de cette *transformation* de la décoration théâtrale au XIX^e siècle : avec Ciceri, le décor devient tableau. Les plans scéniques s'ordonnent selon les lois d'une perspective de plus en plus faussée se pliant à l'optique particulière du théâtre, l'exécution picturale du décor, le « brossage », s'amenuise en d'adroits trompe-l'œil, ce sera le triomphe de la toile peinte et du « châssis » finement découpé, tels qu'ils subsistent encore, dans leur vétusté consacrée, sur bon nombre de nos scènes gardiennes de la tradition dont l'ancien répertoire s'entoure, de ce fait, d'une présentation toute rétrospective. Les collections Ciceri, Despléchin, Cambon, conservées à la Bibliothèque de l'Opéra, contiennent quelques-uns de ces découpages de carton peint de l'époque, forêts, salles de palais, paysages réduits en pièces détachées et constituant ce qui, pour nous, est devenu la *plantation classique* d'une maquette théâtrale.

Il faut, aux générations d'aujourd'hui, dont la perception du monde extérieur est entièrement transformée par la vitesse, le contact avec l'espace et les nouvelles puissances lumineuses, et que satisfont mieux

(1) Harel : *Dictionnaire théâtral*, p. 71.

(2) Badin : *Charles Séchan*, Préface, p. x et p. 7.

(3) 1^{re} série, t. VIII, p. 289, 1835.

(4) E. Perrin : *Etudes sur la mise en scène*, p. 45. Paris. Quantin, 1883.

les conceptions modernes du décor de théâtre, il faut certes, à ces nouveaux spectateurs, faire quelque effort pour découvrir, dans le décor peint des premières années du dernier siècle, un cachet d'innovation. Mais, en dépit de toutes les critiques que peut soulever l'exécution du décor de théâtre tel que Ciceri et ses émules le conçurent, il convient de reconnaître que le décorateur de l'Opéra avait vraiment, en même temps que Daguerre, ouvert à la peinture scénique des horizons inconnus.

Son influence fut considérable ; ses méthodes et ses procédés, adoptés par les grands ateliers de décoration théâtrale du temps, ont marqué le début d'une ère nouvelle pour le décor peint.

Ciceri, « véritable initiateur » (1), a fixé, dès les premières années du XIX^e siècle, les caractères du décor de théâtre, tel qu'il n'allait cesser d'être traité, avec une déconcertante fixité, sur toutes les scènes durant plus d'un siècle.

Ce décorateur mériterait certes une monographie. Nous ne pouvons, dans cette étude générale, que nous arrêter à ses productions les plus typiques et déterminer, à l'aide de quelques exemples appropriés, la part immense qui lui revient dans l'évolution de la décoration théâtrale.

* * *

Ciceri, au début de sa carrière de décorateur à l'Opéra, avait été fort influencé par la manière académique d'Isabey, par ces décors d'une archéologie pompeuse et falsifiée dont son beau-père avait donné quelques échantillons dans *l'Enfant Prodigue* (2). Mais, peu à peu, le décorateur devait prendre contact avec un monde nouveau, ce monde du boulevard, novateur et turbulent. Un des premiers, le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, l'« opéra du peuple » comme on l'appelait alors, fit appel au peintre du « grand Opéra » pour ajouter à la pompe de ses spectacles.

Dans le *Doge de Venise* par Auguste et Ferdinand (1821), Ciceri exécuta des décorations d'un goût nouveau. L'asile récent de Byron, le prochain séjour de Musset, avec ses architectures de toile peinte, son pittoresque de « praticable », ses gondoles glissant entre les « rues » et ses clairs de lune domestiqués, commençait à devenir un site de pré-

(1) C. Mauclair : *Un siècle de peinture*, p. 179.

(2) Ballet de Gardel et Berton, 1812. Cf. Bibliothèque de l'Opéra. Fonds Cambon. Portefeuille n° 6 : le décor.

dilection. Les décors de Ciceri contribuèrent grandement à faire de la reine de l'Adriatique (que le lecteur excuse ce calembour) un « lieu commun » à la scène.

Un des tableaux de ce mélodrame, représentant l'Escalier des Géants, en avait assuré le succès. « De toute la représentation, relatait le *Miroir des spectacles*, ce sera la seule chose qui vaudra d'être applaudie » (9 novembre 1821).

Ciceri apprit, aussi au boulevard, à traiter ces « fabriques » moyen-âgeuses dont la vogue était si grande depuis la fin du XVIII^e siècle. Il composa, toujours pour la Porte Saint-Martin, le grand décor du troisième acte du *Château de Kenilworth* de Boirie (1822) représentant une vue des ruines de l'ancien manoir avec escalier « praticable » surplombant un « affreux précipice » et un lointain « pittoresque » figurant une profonde vallée vue à vol d'oiseau. Le *Miroir des Spectacles* qui avait annoncé (15 mars 1822) les préparatifs de ce spectacle et insisté sur les dépenses considérables engagées pour machiner convenablement le théâtre, reconnaît tout ce que la vogue du nouveau mélodrame doit à cette décoration et tout l'effet qu'elle ajoute à la « catastrophe terrible qui fait le dénouement de l'ouvrage » (25 mars 1822) (planche VIII). Assurément Ciceri est encore un peu gêné dans ces formules neuves. On peut aisément voir avec quelle autre habileté est traité, à la même époque, un thème du même genre par Gué, le décorateur du Théâtre de la Gaîté, pour un mélodrame de Saint-Hilaire et Crosnier : *Le Meurtrier* (1822) (planche IX); ce sont les ruines d'un ancien couvent gothique entouré de farouches montagnes et lézardé par ces feuillages touffus chers aux illustrateurs du temps. Décor pittoresque et mouvementé par un effet de « praticable » traversant le fond de la scène dans sa largeur, par le défoncement de la partie inférieure du théâtre et par de nombreux piliers abondamment sculptés soutenant d'immenses ogives.

C'est surtout lorsqu'il fut appelé à travailler auprès d'Alaux, de Taylor et de Daguerre au Théâtre du Panorama-Dramatique (cf. p. 46), que Ciceri se voua définitivement à chercher de nouvelles formules de décoration théâtrale, formules qu'il tenta bientôt d'appliquer sur la nouvelle scène de l'Opéra.

La salle Favart avait été en effet désaffectée après l'assassinat du Duc de Berry par Louvel. Le Duc ayant reçu les derniers sacrements dans le théâtre, on jugea qu'il n'était plus convenable de continuer à y donner des spectacles et l'Académie de Musique fut reconstruite par Debret, rue Le Peletier, en 1821.

La nouvelle salle, située à l'angle de la rue Pinon et de la rue Le Peletier, était très vaste, le plateau comptait douze plans, comme il est aisé de le remarquer sur les planches de l'ouvrage de Donnet : *Architectonographie des théâtres de Paris* (pl. XX).

Les innovations de mise en scène, longtemps bannies de la salle Favart par l'austère et incompétent Sosthène de La Rochefoucauld, chargé de la surveillance des Théâtres Royaux au début de la Restauration, furent peu à peu admises à l'Académie de Musique, sous la direction de Habeneck.

C'est à partir de cette époque que Ciceri disposa d'une invention nouvelle : le gaz d'éclairage qui révolutionna à la fois l'industrie et les arts.

En 1818, déjà, l'Intendant des « Menus Plaisirs », M. de la Ferté, s'était rendu à Londres pour se documenter sur l'emploi du gaz dans les salles de spectacles (1).

L'Académie de Musique s'étant intéressée à ce procédé l'année suivante, le Ministre de la Maison du Roi demanda à faire quelques expériences en vue de remplacer les quinquets de la salle de l'Opéra par des becs de gaz. Un ancien danseur de ce théâtre, Deshayes, parmi les réformes qu'il souhaitait alors voir appliquées aux spectacles (2), faisait figurer, au premier plan, la réforme du système d'éclairage et chantait les louanges de l'invention de Philippe Lebon : « Cette lumière est parfaite, écrivait-il, pour l'effet de la scène. Par le moyen du gaz, on pourrait obtenir une gradation de clarté vraiment magique et on ne serait pas obligé de faire des invraisemblances choquantes lorsque l'action commande de passer du jour à la nuit ; on pourrait aussi en obtenir de grands avantages pour figurer des illuminations, des transparents, etc. Ce procédé serait une amélioration tant pour l'économie, l'illusion que pour la propreté des décors, en ce qu'ils ne seraient plus enfumés ni tachés d'huile (3). » Le vœu de Deshayes allait être comblé. Une première usine fut construite et les travaux confiés à Darcet, Cagnard et Delatour. Sur un grand terrain situé à l'extrémité du Faubourg Montmartre, se dressa le premier gazomètre de Paris, détruit par une explosion en 1849 (4). Et l'Opéra de la

(1) Archives Nationales : o³ 1593 et o³ 1587, 88, 90, et *Moniteur universel*, 2 octobre 1818, p. 1164.

(2) *Idées générales sur l'Académie de Musique*, Paris, Mougie, 1822, in-16.

(3) *Idem*, p. 35.

(4) *L'Illustration*, 3 novembre 1849, p. 160.

rue Le Peletier inaugura le nouveau mode d'éclairage dont un entrepreneur du nom d'Albouy avait assumé l'installation.

Le gaz fut d'abord appliqué au service du public et aux corridors de circulation. En effet, à l'Opéra et dans les théâtres qui, peu à peu, adoptèrent le nouvel éclairage, le service du plateau ainsi que la rampe demeurèrent au régime des « quinquets ». L'invention d'Argand et Meunier offrait certes les désavantages dont nous avons touché un mot dans notre troisième chapitre, mais, désormais, le gaz permettait de donner une lumière brillante provenant de la salle et d'obtenir instantanément une obscurité totale : « Un demi-tour de clef donné au ^a conduit de gaz, écrivait Harel, et l'effet de nuit est immédiatement « obtenu (1). »

Le 6 février 1822, dans l'opéra de Nicolo, *Aladin ou la Lampe merveilleuse* dont le titre se prêtait si bien aux circonstances et dont les frais de mise en scène s'élevèrent à la somme fabuleuse de 170.000 fr.(2), Ciceri, secondé par Daguerre, le spécialiste de la lumière, exécuta une suite de décorations féeriques qui baignèrent dans les flots de clarté dispensés par le gaz.

On admira sans réserves le décor du « Palais de Bronze de Timorkan », vaste salle de style surchargé, dont la voûte était soutenue par de nombreux piliers ornés d'éléphants en relief (3), et le décor du « Palais de la lumière » avec son soleil mouvant (4).

La collaboration de Ciceri et de Daguerre qui devait se poursuivre à l'Académie de Musique pour l'exécution des décors de *Florestan ou le Conseil des Dix* (5), contribua à faire peu à peu pénétrer à l'Opéra certains effets d'illusion si appréciés, à cette époque, dans les « spectacles d'optique ». Devant un des décors de *Florestan*, le *Miroir des Spectacles* s'exclama : « Le site est d'une telle vérité qu'on reconnaît Venise ; « l'Adriatique est pour ainsi dire mouvante. La Place Saint-Marc « et les principaux monuments qui l'entourent réveillent dans l'imagination des voyageurs qui les ont visités l'image réelle de ce qu'ils « ont vu » (1822, t. II, n° 523).

Ciceri devait alors multiplier ces effets en vogue. Delaforest, vantant

(1) *Dictionnaire théâtral*, p. 258.

(2) A. Pougin : *Personnel et répertoire de l'Opéra de 1821 à 1873*. Chronique musicale, t. II, n° 10, 15 novembre 1873, p. 197.

(3) *Recueil de décorations théâtrales*, par Léger et Ciceri, 1830, gr. in-8°.

(4) *Miroir des spectacles*, 8 février 1822.

(5) Delrieu et Garcia, 26 juin 1822.

les décors de genre troubadour du ballet d'*Alfred le Grand* (1), conclut ses éloges en ces termes : « Le talent de M. Ciceri s'est encore signalé « dans cette occasion. Son pinceau n'a peut-être jamais produit rien « d'aussi pittoresque que la galerie vitrée du château d'Eidelbert et « rien de plus noble et de plus imposant que la salle des gardes (2). La « perspective de cette dernière décoration est du plus merveilleux effet. « L'Opéra n'a rien à envier au Diorama (3). »

Mais ce fut sous la direction de Lubbert, remplaçant Duplantys, lorsque la maison du Roi eut approuvé, le 5 avril 1827 (4), la création d'un « Comité de mises en scène pour l'Académie Royale de Musique » (5), que, fort appuyé dans cette tâche par l'architecte Duponchel, membre de ce comité, Ciceri appliquera *en grand* les principales innovations que l'art scénique devait à l'imitation des « spectacles d'optique ».

Le Diorama de Daguerre, alors à l'apogée de sa gloire, avait présenté l'éruption du Vésuve (planche X).

De nombreux auteurs avaient déjà composé des spectacles destinés à porter sur le théâtre ce tableau. Dans la *Tête de Mort ou les Ruines de Pompéi*, par G. de Pixérécourt, Gué avait composé à la Gaité une « éruption », qui, selon le *Courrier des Théâtres*, renfermait « à elle seule toute la pièce », c'était « un vrai diorama en action » (9 décembre 1827).

Dans *Masaniello ou le Pêcheur napolitain*, opéra-comique de Lafor-telle et Carafa (1827), on voyait un tableau du même genre (6). Mais l'« éruption du Vésuve » de la *Muette de Portici* (7), à l'Opéra, devait être le spectacle le plus célèbre du temps.

Ciceri fut envoyé en Italie par le gouvernement pour étudier *de visu* les effets de machinerie obtenus par Alessandro Sanquirico à la Scala de Milan dans l'*Ultimo giorno di Pompeia* de Pacini (1827), opéra qui avait mis aussi en scène la catastrophe (planche XII).

(1) Aumer et E. de Gallenberg, 18 septembre 1822.

(2) Une lithographie de ce décor, appartenant à la Maison Prouté, 74, rue de Seine, se trouve actuellement exposée au foyer du Théâtre de l'Athénée.

(3) *Cours de littérature dramatique*, t. I, p. 35.

(4) Archives nationales, o³ 1599 (Carton).

(5) Devaient faire partie de ce comité : Rossini, Darcet, E. David, Duplantys, Lenormant, le Comte Turpin, Jeanson, le Baron Gérard, Lubbert et l'architecte Duponchel.

(6) Le lecteur trouvera la maquette de cette décoration, accompagnée d'indications pour l'exécution, dans le recueil de *Scènes d'Opéras-Comiques* conservé à la Bibliothèque de l'Opéra, n^o 193.

(7) Scribe, G. Delavigne et Auber, 29 février 1828.

Reproduire dans la *Muette* ces effets que l'on admirait chez nos voisins d'outre-monts et au diorama (1), tel fut le but poursuivi par Ciceri. Outre les recherches de « couleur locale » encore inconnues rue Le Peletier : costumes napolitains dessinés par Hippolyte Lecomte, scènes de la vie populaire comme ce marché avec ses éventaïres de fromages, de jambons, de poulets non plumés, ses marchands ambulants de noisettes enfilées, de pastèques, de glaces et de sorbets, toute une « mise en scène » fort animée due à Aumer, pour les ballets, et à Duponchel et Solomé, pour les jeux de figuration, les décorations de Ciceri furent une révélation. Deux surtout firent merveille : le rivage de la Méditerranée rappelant avec beaucoup de vérité, selon les journaux du temps, « le beau ciel des environs de Naples » (2), et le « vestibule du palais du vice-roi » avec son large escalier de pierre conduisant à une terrasse dominée dans le lointain par le Vésuve se détachant sur un ciel nuageux (planche XI).

L'« éruption » devait être naturellement le « clou » du spectacle. Ce coup de théâtre, compliqué d'un « effet neuf », exigea, pour la première fois à l'Opéra, l'emploi du « rideau de manœuvre » qui permettait de substituer, à la toile de fond peinte, un « deuxième Vésuve en fureur » (3).

« Coups de tam-tam, tonnerre, trémies, ronflons, tout marchera à la fois » et presque au moment où l'on baissera le rideau, on fera « tomber du cintre, depuis le Vésuve jusqu'aux marches du palais, des pierres de toutes grosseurs » (4).

Ces jeux de machines furent assurés par deux machinistes en chef : Gromaire et Chatizelle, et les effets pyrotechniques par un fournisseur artificier portant le nom évocateur de Ruggieri (5).

La *Muette de Portici* fut un triomphe d'effets scéniques. Désormais, ces effets seuls compteront et Ciceri s'ingéniera à les multiplier en s'inspirant toujours des « spectacles d'optiques ».

Il devait expérimenter, ainsi, dans la *Belle au bois dormant* (6), un « panorama mobile » consistant en une toile de fond peinte, s'enroulant au moyen de manivelles sur des tambours. « On vit pour la première

(1) *Courrier des théâtres*, 1827, n° 3.095, et de Toreinx : *Histoire du Romantisme*, p. 46.

(2) *La Pandore*, t. I, 1828, 1^{er} mars.

(3) Solomé : *Mise en scène de la Muette de Portici*, p. 59.

(4) *Idem*, p. 47.

(5) *Almanach des Spectacles*, 1827, p. 47.

(6) Ballet-Pantomime par Scribe, Aumer et Hérold, 7 avril 1829.

« fois, écrit Briffault, une décoration mouvante qui faisait défiler une « ravissante perspective devant les ondulations d'un bateau (1). »

Le *Courrier des Théâtres* s'émerveille de ce jeu de scène où un prince charmant, montant en barque, après un long voyage, arrive au château de sa belle. « L'idée de faire fuir le rivage est du plus grand effet. « L'illusion est complète. Au théâtre, il n'y a pas de plus grand éloge (2). »

Le « panorama-mobile » qui donnait au spectateur la sensation du mouvement devait, par la suite, recevoir de nombreuses applications sur d'autres scènes. Un panorama de ce genre, simulant aussi le mouvement d'un bateau, est décrit par G. Moynet, qui, dans son ouvrage *Machines théâtrales*, pp. 83 et 95, donne un schéma de plantation de ce procédé consistant en une toile panoramique en deux parties s'enroulant sur quatre tambours verticaux et actionnée par un cinquième tambour monté sur « cassette ».

Ainsi Daguerre, Alaux, Taylor, Prévost, Bourgeois, Fontaine, avec leurs « spectacles d'optique » avaient bien puissamment contribué à transformer la décoration théâtrale. Et, alors même que les « spectacles d'optique » eurent perdu, peu à peu, leur prestige, les peintres scénographes, à l'exemple de Ciceri, demeurèrent attachés à certains procédés d'illusion qui avaient assuré la vogue de ces divertissements auxquels la décoration scénique emprunta tant de modèles pour satisfaire au vaste programme du théâtre de l'époque.

Des hommes comme Daguerre et Ciceri, qui par leur immense capacité de production pouvaient remplir ce programme, se trouvèrent au premier plan de l'activité scénique. Il leur fallut sans cesse inventer de nouveaux effets pour répondre au besoin de *représentation* manifesté par leurs contemporains.

T. Gautier pouvait certes l'écrire : « Le temps des spectacles purement oculaires était venu » (3) et, à l'Académie de Musique, comme sur tous les autres théâtres du temps, un élément de scène des plus importants devait être désormais : le décor.

(1) *Livre des Cent Un*, t. XV, p. 411.

(2) 1829, n^{os} 3.797 et 3.801.

(3) T. Gautier : *Histoire de l'art dramatique*, t. II, pp. 174-175.

CHAPITRE VI

Les scènes du boulevard.

Le public. — La Gaîté : ses grands spectacles . — La Porte-Saint-Martin : ses mélodrames. — Le Cirque-Olympique : ses mimodrames historiques, féeriques et ses exhibitions. — L'Ambigu-Comique et la *Muse du Boulevard*.

Sous la Restauration, les scènes populaires de la capitale traversèrent une période des plus florissantes. Les spectacles du boulevard firent fureur. Un public avide, surtout composé d'ouvriers, de commerçants et de bourgeois se pressa aux portes du théâtre le plus prometteur.

« Le dimanche, écrivait A. Challamel dans ses *Souvenirs d'un hugo-lâtre*, après la fermeture du magasin, mon ami Rigot et moi, nous dînions à trente-deux sous par tête et nous allions au Boulevard du Temple pour y acheter des émotions violentes. Si la Gaîté jouait dix actes de drame seulement, nous nous rabattions sur l'Ambigu qui en jouait onze et au besoin sur la Porte-Saint-Martin, qui en jouait douze (1). »

Ainsi, l'intérêt des spectateurs pour l'art dramatique ne se mesurait qu'au nombre de « tableaux ». Plus un spectacle avait de « tableaux » plus il avait de chances de plaire.

Péripéties multipliées, mouvement continu des décorations, jeux compliqués de machines, effets de figuration, fraîcheur des costumes, voici tout ce que réclamaient les habitués des théâtres secondaires qui voulaient « être pris surtout par les yeux » (2).

« Le Paradis est perdu », écrivait E. Hoffmann, en évoquant l'état de grâce du public de Shakespeare dont l'imagination se contentait d'écriteaux destinés à indiquer le lieu scénique, « nous ne pouvons plus reculer. Nous avons autant besoin de décorations que de costumes » (3).

Quatre théâtres, à cette époque : la Gaîté, la Porte-Saint-Martin, le

(1) P. 123.

(2) T. Gautier : *Histoire de l'art dramatique*, t. III, p. 146.

(3) *Singulières tribulations d'un directeur de théâtre*, Paris, Lefebvre, 1830, in-12, p. 26 et suiv.

Cirque-Olympique et l'Ambigu-Comique, étaient en rivalité constante pour la présentation des décorations, des costumes, des « trucs » de machinerie destinés à illustrer de grands spectacles dont nous avons peine à imaginer la complication.

« L'ère moderne, écrit A. Challamel, commence à la Gaîté (direction « G. de Pixérécourt) où s'acclimatent les mélodrames à grand spectacle, « mêlés de chants, danses, combats, pantomimes... Les figurants y « foisonnent, les accessoires y encomrent tous les magasins. Il faut « du spectacle pour la vue plus que pour les oreilles, les pièces à effet « s'imposent (1). »

Les gens de métier, machinistes décorateurs, fabricants d'accessoires et de cartonnages s'ingéniaient à trouver des combinaisons nouvelles et inconnues, des « trucs » : effets de mer, de naufrage, d'engloutissement, d'incendie, d'inondation (2).

« Ils construiront de minuscules maquettes où « le truc » se trouvera « appliqué et s'en iront trouver un auteur en renom pour lui présenter « la petite merveille. Clairville et d'Ennery auront ainsi souvent à « composer leurs féeries en vue de placer un de ces jeux de machines qui « leur avaient été soumis, dont ils avaient acheté la propriété et que « le machiniste du théâtre n'avait plus qu'à construire d'après le « modèle (3). »

Liénard, le machiniste, et Gué, le décorateur de la Gaîté, étaient rois de ces spectacles. *La Pandore*, donnant le compte rendu d'un mélodrame de G. de Pixérécourt : *La Place du Palais* (1824), s'exprimait en ces termes : « M. Pixérécourt a des actions de grâce à rendre au décorateur, l'associé ordinaire de ses succès. On a nommé M. G. de Pixérécourt pour les conversations (trois claques), M. Alexandre Piccini pour la musique (approbations), M. Lefèvre pour le ballet (applaudissements soutenus) et M. Gué pour les décorations (bravos unanimes et prolongés) » (27 mars 1824).

Les spectacles les plus divers se succédaient sur la scène du boulevard du Temple. Le mélodrame historique : ce *Château de Loch Leven ou la captivité de Marie Stuart* de G. de Pixérécourt (1823) dont MM. Baty et Chavance ont publié une décoration dans leur ouvrage : *La vie de l'art théâtral* (4) ; la féerie : ce *Barbe-Bleue* de F. Du Petit-Méré et Bra-

(1) *Ancien Boulevard du Temple*, p. 50.

(2) *Gaîté*. Tresse, tome I^{er}, p. 44, Paris, 1875.

(3) A. Pougin : *Le théâtre à l'Exposition de 1889*, p. 55.

(4) P. 240.

zier (1823), avec « vols » de « gloires », changements à vue et transformations ; le drame de mœurs à grand spectacle : ce *Chemin Creux* du F. Du Petit-Méré (1825), avec vues pittoresques de la Normandie ; le mélodrame moyenâgeux : ce *Moulin des Etangs* de G. de Pixérécourt (1826) avec grandes décorations gothiques de ce flamboyant douteux si à la mode (1) ; le mélodrame exotique : ces *Natchez* d'Antoine et G. de Pixérécourt (1827), imités de Chateaubriand où paraissaient, dans des décorations tropicales, des sauvages un peu trop pomponnés au goût du jour (planche XIII) mais n'en faisant pas moins illusion.

Enfin le Théâtre de la Gaîté monta, à cette époque, des tableaux réalistes. Dans *Quatre Heures ou le jour de supplice* par Saint-Amand, A. Lacoste et A. Chaponnier (1828), Gué exécuta une décoration représentant « la place du Châtelet et le Pont au Change vus du restaurant qui a pour enseigne le « Veau qui tette », imitation alors regardée comme le « comble de l'art » (2). Dans ces genres de spectacles, aucun détail scénique n'était négligé pour accroître le pathétique de certaines situations ; dans la *Peste à Marseille* par Marty et G. de Pixérécourt (1828), « des corps verdâtres en monceaux » jonchaient le théâtre et l'on voyait « les morts jetés par la fenêtre sur la scène » (3).

L'ancien théâtre de Nicolet restait ainsi fidèle à la devise de son fondateur : « De plus fort en plus fort », pour se maintenir à égalité avec ses voisins parmi lesquels son plus grand concurrent devait être le Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Sur cette scène, les mélodrames à grand spectacle se succédaient sans relâche. Un décorateur attaché au théâtre, Lefèvre, et un machiniste, Griffe, continuaient, en les appliquant aux nouveaux spectacles, les traditions de l'ancienne salle des « Jeux gymniques ».

Le « plateau » aurait reçu, en 1824, s'il faut en croire les journaux du temps, des perfectionnements mécaniques que le directeur J. T. Merle aurait fait venir d'outre-Manche. Nous lisons en effet dans *La Pandore* du 11 mai 1824 : « Les « machines » que l'administration du Théâtre de « la Porte-Saint-Martin fait venir d'Angleterre sont, dit-on, fort extraordinaires et doivent faire courir tout Paris à ce théâtre. On n'en « a jamais vu de pareilles à Paris. Que de gens vont être enchantés « d'une semblable importation. »

(1) Reproduction dans *La Pandore*, 16 février 1826, t. I, p. 2.

(2) *Courrier des théâtres*, 24 février 1828.

(3) Lady Morgan : *La France*, t. I, p. 152, 1830.

Il n'est possible d'imaginer le fonctionnement de ces machines qu'en rendant compte des spectacles de l'époque, car il n'existe, à notre connaissance, aucun document permettant de les décrire de façon précise.

Quels étaient donc les exemples les plus typiques des mélodrames « à spectacle » qui faisaient courir tout Paris, boulevard du Temple ?

En 1826, c'est *Le Monstre et le Magicien*, imité du roman anglais de M^{me} Shelley : *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, par Merle et A. Béraud.

Tout ce que la fantasmagorie scénique pouvait produire de plus sensationnel était mis en œuvre dans ce spectacle terrifiant. Un mime anglais, Cook, avait été spécialement engagé pour jouer le rôle muet et effrayant du « Monstre », et un machiniste anglais, Tomkins apportait de Londres quelques « trucs » inédits.

Selon J. Lan, dans ses *Mémoires d'un chef de claque* (ouvrage que nous citons avec une extrême réserve, comme tous les souvenirs purement anecdotiques des gens de théâtre), un de ces « trucs » aurait consisté à imiter le flux et le reflux de la mer en se servant d'une « immense » toile peinte en vert sous laquelle des enfants s'agitaient, produisant « ainsi le mouvement des flots » (1). Décorations « mystérieuses et terrifiantes », explosion du laboratoire du Magicien, abîme s'ouvrant sous les pieds de ce monstre auquel le cinéma devait, de nos jours, rendre la vie, vaisseau battu par les flots, violente tempête, sifflement du vent, éclats de la foudre, naturellement renforcés par un évocateur accompagnement d'orchestre, enfin, aux côtés de Cook, M^{me} Dorval (planche XIV) interprétant un de ces rôles de douce victime qui commençaient à en faire l'idole du boulevard, avec un tel spectacle, la Porte-Saint-Martin attirait la foule, mais les dépenses étaient fort élevées et le Théâtre risquait gros jeu. Un vaudevilliste mettait dans la bouche d'un personnage symbolisant le théâtre ce couplet frondeur qui pouvait devenir le refrain de beaucoup d'établissements du temps :

« Dans l'espoir de m'enrichir,
« De Londres, j'ai fait venir
« Un pilote, un monstre anglais ;
« Mais, tout ça n'fait pas mes frais (2) ! »

La Porte-Saint-Martin n'en continua pas moins à « monter » de

(1) J. Lan : *Mémoires d'un chef de claque*, p. 96.

(2) A. d'Artois : *Le médecin des théâtres*. Variétés, 12 août 1826.

sensationnels spectacles dont les contemporains se montrèrent ravis.

Le *Courrier des théâtres* écrivait à propos de *Mandrin*, de MM. Benjamin et A. Arago (1827) : « Des louanges sont dues au décorateur
« M. Lefèvre dont le travail révèle un mérite de premier ordre, à M. Griffe
« le machiniste de ce théâtre qui a réellement fait des prodiges par des
« moyens d'autant plus ingénieux qu'ils sont plus simples. (Mille par-
« dons aux auteurs, mais aujourd'hui, ils ne peuvent venir qu'après les
« personnages que nous venons de citer (1). » Une décoration de ce
mélodrame souleva l'enthousiasme : « Ce qui passe toute imagination,
« lisons-nous dans le même journal, c'est bien certainement le jeu des
« machines dans le second acte et le passage successif d'une cave à
« une chambre à coucher des plus élégantes, puis, enfin, de celle-ci à
« l'aspect d'un double tableau d'un effet vraiment magique ; on y voit
« la caverne servant de retraite à Mandrin et à ses acolytes, surmontée
« d'une épaisse et profonde forêt qui s'étend de l'avant-scène aux der-
« niers « plans » du théâtre. Il résulte de cet agencement, un coup d'œil
« d'autant plus extraordinaire que la métamorphose s'opère à vue
« comme toutes celles qui ont lieu dans la pièce (2). » « Le machiniste
« a fait merveilles, écrivait, de son côté, la *Pandore*, la forêt enchantée
« de l'Arioste n'est rien (3). »

La Comtesse Dash, dans ses *Souvenirs*, rappelait cette décoration
« où le théâtre était divisé en deux dans sa hauteur » (4), la partie supé-
rieure représentant la forêt étant « praticable » et permettant des scènes
simultanées ; « un éboulement de vraie terre » dans la partie inférieure,
le souterrain repaire de Mandrin, semblait l'avoir particulièrement
frappée.

Les coups de théâtre ne se comptaient pas. Dans le *Chasseur Noir*,
par B. Antier et T. Nezel (1828), les spectateurs assistaient à un orage.
Ils voyaient la pluie grossir un torrent roulant du haut des montagnes,
les eaux envahir la scène et Frédérick Lemaître (le Chasseur Noir),
un squelette, vivant par un de ces miracles dont seuls les faiseurs de
mélodrames fantastiques avaient le secret, traverser ces eaux tumultueuses sur un arbre déraciné, à la lueur des éclairs.

Dans la *Fiancée de Lammermoor*, par V. Ducange (1828), les eaux
furent encore appelées à jouer leur rôle en une catastrophe finale

(1) 1827, t. I, n° 3.040.

(2) *Courrier des théâtres*, 1827, t. I, n° 3.040.

(3) *La Pandore*, 4 avril 1827, t. II, n° 1.416.

(4) Tome II, p. 229, 1896 et *Courrier des théâtres*, 1827, t. I, n° 3.040.

« magnifiquement horrible » (1). Le machiniste Griffé régla, dans ce mélodrame, un tableau de marée montante « d'un très bel effet » (2). Les flots de la mer, resserrés dans un étroit espace, s'élevaient par degrés et « envahissaient toute la vaste scène de Saint-Martin » (3).

Ce sont, on le voit, des spectacles fort variés.

Dans le Prologue de son *Premier Faust*, Goëthe avait depuis longtemps trahi le secret de l'art scénique du temps en faisant dire à un directeur de théâtre : « C'est à la foule que je voudrais plaire ! On vient « ici au spectacle ; on veut qu'il y ait beaucoup à voir. Si les yeux sont « satisfaits, si vous présentez au public des tableaux variés et mer- « veilleux, vous voguez à pleines voiles..... Vous ne pouvez plaire à la « foule que par la quantité..... N'épargnez aujourd'hui ni décorations « ni machines ; faites paraître le soleil et la lune ; semez les étoiles à « pleines mains, usez à discrétion des eaux, des feux et des rochers, « des bêtes féroces et des oiseaux de proie. Entassez entre ces quatre « planches toutes les merveilles de la création, et parcourez d'un vol « rapide les cieux, la terre et les enfers (4). » Le philosophe de Weimar semblait avoir tracé le programme qui devait être suivi en tous points dans une adaptation du *Premier Faust* par A. Béraud, Merle et C. Nodier, représentée à la Porte-Saint-Martin en 1828. Ce nouveau spectacle n'avait qu'un fort lointain rapport avec l'œuvre de Goëthe.

Seul subsistait le canevas fantasmagorique sur lequel Lefèvre et Griffé avaient encore de quoi broder.

Les illustrations de Delacroix pour la traduction de *Faust* par Stapfer (1828) avaient contribué à mettre le satanique à la mode. On attendait avec impatience cette féerie et ses « douze ou quinze décorations « nouvelles » (5). « Faust ne sera donc une fête que pour ceux qui ai- « ment les surprises de machines, les apparitions et disparitions sur- « naturelles, les monstres divers de la sorcellerie et toute la fantas- « magorie du ciel et de l'enfer ; et qui n'aime pas tout cela aujour- « d'hui ? » écrivait le journal *Le Globe* (6).

Ecroulement de décors sous des pluies de feu, tableau de sabbat dans un site effrayant « toujours accueilli par des bravos universels » (7),

(1) *Courrier des théâtres*, t. I, 1828, n° 3.402.

(2) *Courrier français*, 28 mars 1828.

(3) *La Pandore*, 27 mars 1828.

(4) « Vorspiel auf dem Theater », Paris, Hachette, 10^e édition, p. 15.

(5) *Courrier des Théâtres*, 1828, t. I, n° 3.351.

(6) 1^{er} novembre 1828.

(7) *Courrier des théâtres*, 1829, 7 janvier, n° 3.684.

apothéose où le théâtre, partagé en deux, montrait en bas les tourments de l'enfer et en haut les délices du paradis, tels étaient, avec une valse infernale réglée par le danseur de l'Opéra, Coralli, et dansée par Frédéric Lemaître (Méphistophélès) et M^{me} Zélie-Paul (Martha) (planche XV) les principaux attraits du mélodrame offert aux spectateurs. Ce n'était pas sans raison que Goethe s'inquiétait de savoir son œuvre déformée par les faiseurs parisiens.

Un spectacle devait, après *Faust*, faire grand bruit à la Porte Saint-Martin : le *Marino Faliero*, de C. Delavigne (1829). La tragédie en vers s'acclimatait au boulevard, empruntant au mélodrame son luxe de décors et de costumes. Charles Nodier signalait la nouveauté de ce « cortège d'accessoires » que le « classicisme répudie » (1). Joué au boulevard, par des acteurs du boulevard, l'ouvrage s'assura un succès de cent trente représentations consécutives (2), surtout par sa *mise en scène*. « Cette partie de l'action théâtrale, trop négligée jusqu'ici, et « qui contribue si puissamment à l'illusion, a été dirigée avec un goût « qu'on ne peut trop louer », écrivait C. Delavigne dans sa Préface (3). L'ouvrage avait été, en effet, monté avec un « luxe inouï » (4). Les décors furent confiés à Ciceri, Lefèvre et C. Séchan, les costumes à Paul Delaroche, et, comme ni sollicitations personnelles, ni crédit amical, ni pouvoir ministériel même ne purent faire réussir la campagne entreprise par l'auteur pour abolir les interventions d'orchestre (5), la musique avait été confiée à Rossini et la tragédie parut d'ailleurs sous le titre de *mélodrame* (6). Dans une Venise du xiv^e siècle calquée sur la Venise du *Marino Faliero* de Byron, les décorateurs s'étaient fait un devoir de reconstituer au troisième acte la place Saint-Jean et Saint-Paul, son église, sa statue du Colleone, ses maisons à toits plats bordant le canal où sont amarrées quelques embarcations légères (planche XVI). Ce fut un triomphe pour la « couleur locale ». « Il est à désirer, écrivait le *Courrier des théâtres*, que cette réussite réponde, « dans l'intérêt du Théâtre, aux sacrifices qu'a dû lui coûter une mise « en scène et des décors parfaitement soignés (7). »

(1) Cf. Treille : *Le conflit dramatique en France de 1823 à 1830*, Paris, Picart, 1929, p. 162.

(2) M. Souriau : *Histoire du Romantisme*, p. 240.

(3) P. 18. *Théâtre*, Paris, Dufey, 1834, in-12, t. VI.

(4) Guex : *Le théâtre et la société française de 1815 à 1848*, p. 31.

(5) A. François : *Notice sur la vie et les œuvres de C. Delavigne*, p. 30.

(6) Cf. le *Gil Blas*, 15 juin 1829.

(7) 1^{er} juin 1829 : *Marino Faliero*, les acteurs, la musique, les décors.

Le Théâtre de la Porte-Saint-Martin était alors à l'apogée de sa gloire scénique et les journaux le comparaient volontiers, sous le rapport du luxe des décorations et des costumes, à « une autre Académie de Musique » (1).

Mais, un théâtre voisin devait, au boulevard, lui disputer son titre d'« opéra du peuple » : le « Cirque Olympique ».

Une attention spéciale doit être vouée à cet extraordinaire établissement qui, durant plus de quarante ans, sera considéré comme le théâtre le plus populaire du Boulevard. Le décret de 1807 avait, nous l'avons vu (p. 28), accordé au Cirque Olympique, dirigé par les Frères Franconi, l'autorisation de jouer des pantomimes « à spectacle ». Bientôt, dans ces pantomimes s'intercalèrent des dialogues, et ce genre nouveau et paradoxal prit le nom de « mimodrame ».

L'entreprise eut un plein succès, mais le 15 mars 1826, un incendie dévora l'établissement. Un nouveau privilège fut accordé aux Frères Franconi et le « Cirque Olympique », reconstruit par l'architecte Bourla, ouvrit de nouveau ses portes le 12 mars 1827 (2).

Certaines conditions d'aménagement permettaient au « Cirque Olympique » des effets de mise en scène très particuliers. La salle présentait la forme bizarre d'un théâtre-cirque (planche XVII) ; une scène de dix « plans », de dix-huit mètres de profondeur, comparable à celle des autres théâtres, munie de toutes les machines et du dispositif nécessaire à l'« équipement », des décors, s'y trouvait accolée à une arène de dix-sept mètres de diamètre, occupant la place réservée ordinairement au parterre, dans les autres théâtres.

L'arène pouvait être reliée à la scène par une pente douce, destinée à faciliter les évolutions entre le « plateau » et le cirque. Un « pont volant », dans le fond du théâtre, servait de passage aux acteurs pour les transporter rapidement d'un côté de la scène à l'autre dans les grands effets de figuration.

Deux rampes mobiles permettaient à de nombreux cavaliers de descendre au besoin du cintre.

Cet agencement donnait la possibilité d'utiliser une troupe d'écuyers « en les mêlant aux acteurs » (3) afin de varier le spectacle. L'orchestre prenait place entre les deux rampes sur un plancher mobile posé sur le sol du cirque et garanti du côté du public par une forte clôture.

(1) *Revue dramatique*, n° 3, décembre 1828, p. 123.

(2) Cf. Ruggieri : *Précis historique*, Paris, Barba, 1830, in-8°.

(3) Cf. Hillemacher : *Le Cirque Olympique*. Lyon, L. Perrin, 1875, in-8°, p. 20.

Le « Cirque Olympique » disposait d'un budget énorme, dépensant facilement une centaine de mille francs pour monter un spectacle et ouvrant chaque soir ses portes avec deux mille francs de frais (1). Une centaine de personnes composaient sa troupe, trente chevaux étaient entretenus en permanence dans ses écuries avec leurs écuyers, ses costumes étaient éblouissants. Trois décorateurs travaillaient sur sa scène : Dumay, Philastre et Cambon, élèves de Ciceri. Un machiniste en chef nommé Sacré, personnage fort populaire, y dirigeait une importante équipe de garçons de théâtre ; un acteur, Laurent, y recherchait et mettait au point des « trucs » inédits (2), et le fournisseur de luminaire, Desmarais (3), y occupait une place distinguée. Un orchestre, dirigé par Sergent, également faiseur de ritournelles, et un ballet complétaient ce nombreux personnel. Henri et Laurent Franconi, fils d'Antoine Franconi, en furent les premiers administrateurs, puis ils cédèrent leur privilège à Adolphe Franconi, le fils de Henri (4). Un caractère commun unissait toutes les manifestations théâtrales du Cirque : mélodrames, féeries, présentations de phénomènes, tableaux militaires : le spectacle. Tous ces genres, qui continuaient à figurer sous le titre de « mimodrames », sans doute pour ne pas s'attirer les foudres des scènes concurrencées, furent montés « avec un luxe inouï de décors et de mise en scène » (5).

Le « Cirque Olympique » était, aux dires des contemporains, un « spectacle unique dans son espèce » (6).

Que voyait-on, à cette époque, chez les Frères Franconi ?

Souvent les tragiques événements du temps fournissaient les thèmes de grands mimodrames auxquels la foule se précipitait avidement, attirée par le caractère d'actualité du spectacle. Bisson a-t-il fait sauter son vaisseau dans les mers d'Orient quelques mois auparavant ? Les fournisseurs habituels du Cirque imaginent un mimodrame (7) dont les décorations sont exécutées par Dumay et Philastre. Le

(1) *Nouveau tableau de Paris*. A. Luchet consacre un article au Cirque, t. IV, p. 147.

(2) Hillemacher, p. 28.

(3) *Almanach des Spectacles*, 1827, p. 250.

(4) Cf. Le Baron de Vaux : *Histoire des Cirques d'Europe* (1680-1891), Paris, 1893, in-8°.

(5) *Dictionnaire des coulisses ou Vade mecum à l'usage des habitués des théâtres*, Paris, Dezauche, 1832, in-8°, p. 107.

(6) *Idem.*

(7) *Bisson*, par B. Antier, Henri et Théodore, 13 juin 1828.

Courrier des Théâtres signale ce « magnifique spectacle », « cette mise en scène supérieure à tout ce qu'avait montré le « Cirque Olympique », remarquable surtout par la « hardiesse et la nouveauté des machines qui permettent de figurer l'engloutissement du vaisseau sous les flots » (1).

On vit naturellement, dans ce théâtre-arène, de grandes démonstrations hippiques entourées de décors toujours nouveaux. Dans les *Têtes rouges ou les bandits de Holstein*, par Valory, Mourier et Saint-Amand (1829), mimodrame imité des *Brigands* de Schiller, le décorateur Dumay ne composa pas moins de « six décors d'un effet agréable », aux dires du *Courrier des Théâtres* (11 mars 1829). On assistait, au cirque, à des spectacles historiques pleins de réalisme. Dans *La Tour d'Auvergne*, par Boirie et Chaudezon (1829), on voyait défiler un véritable enterrement ; rien n'était épargné aux spectateurs : « le corbillard, les chevaux couverts de drap noir parsemé de larmes, la bière qu'on enlève et qu'on met dans la fosse (2). » On y voyait des exhibitions de phénomènes toujours parées d'une pompe scénique sans égale. L. Chaudezon et C. Dupeuty reçurent ainsi du Cirque la commande d'un mélodrame fantastique à grand spectacle : *le Nain de Sunderwald* (1829), destiné à faire paraître le nain anglais Leach, de passage dans la capitale.

Au cours d'une action dominée par Wamba, génie muet et nain du Comte de Sunderwald, dans une Suède du XVIII^e siècle, toute « gothique » d'aspect, Dumay s'ingénia à composer des décors dignes en tous points de figurer dans les plus noirs spectacles de la Gaîté ou de la Porte-Saint-Martin ; le château médiéval de Sunderwald apparaissait à la lueur sinistre de la foudre ; en une vaste cheminée truquée s'agitait une salamandre monstrueuse dans une fournaise ardente. A une forêt traversée par des routes sinueuses et « praticables » succédait un lac « navigable » encerclé par de hautes montagnes surmontées d'un château-fort. Un grand bateau évoluait sur lequel le nain se livrait à mille tours, on pénétrait ensuite dans une sombre caverne, puis dans l'intérieur des mines de Kopparberg où se déroulait une révolte de mineurs. Au dénouement fantastique, on voyait le nain, sous la forme d'un génie infernal, reparaitre monté sur un cheval d'une forme bizarre, entouré des éclats de la foudre. La vue d'un palais volcanique entouré

(1) *Courrier des Théâtres*, 1828, t. I, n° 3.485, 86.

(2) Amaury Duval : *Souvenirs*, 10 mai 1829, lettre de sa sœur. Paris, Plon, 1885, p. 88.

d'une mer de feu soulevée par une tempête, précédait le tableau final, tout empli de monstres, de figures fantastiques, montrant les entrailles de la terre et les tourments infligés aux méchants.

Un spectacle de ce genre était monnaie courante pour les décorateurs et les machinistes du Boulevard du Temple qui, eux aussi, devaient subir l'influence des « spectacles d'optique ». En effet, exploitant la longue vogue d'un tableau que Daguerre avait exposé au diorama : *Le Déluge* (1), le Cirque Olympique monta, en 1829, le *Déluge universel ou l'arche de Noé*, d'Augustin Hapdé. Dans ce « drame historique » (*sic*) avec chœurs montrant les hommes avant, pendant et après le déluge, « des effets de scène d'une extrême hardiesse répandaient subitement « l'épouvante », on y voyait l'arche, soulevée par les eaux du fleuve, s'éloigner rapidement du rivage emportée par la violence des vents (2). Les décors de Philastre et Cambon, les machines nouvelles commandées à Liénard, le machiniste de la Gaîté, assurèrent le succès de l'ouvrage, prétexte à décors et à coups de théâtre. « L'étonnant tableau de la fin « où l'on voyait réunies les pensées du Poussin, de Daguerre, de Girodet « et de Martin (John) », parut, d'après le *Courrier des théâtres*, « d'une « prodigieuse vérité (3). »

Assurément, le Cirque Olympique ne s'attachait en aucune façon à la qualité littéraire de ses spectacles. Seules les décorations, les jeux de machines, l'extraordinaire déploiement de figuration et au besoin de chœurs et de ballets comme à l'Opéra faisaient du théâtre-arène d'A. Franconi un des établissements les plus brillants du boulevard. Ses mises en scène étaient, selon le mot du journal *Le Corsaire* : « un cadre superbe autour d'une gravure détestable (4). »

Mais, encore une fois, le public populaire ne s'intéressait qu'au « cadre » et c'est à l'Ambigu-Comique, un des théâtres qu'il fréquentait le plus, après ceux que nous venons de citer, que nous allons trouver la consécration de l'intérêt croissant qu'il portait, à cette époque, aux prestiges matériels du spectacle.

Après l'incendie qui l'avait consumé l'année précédente, le Théâtre de l'Ambigu, rebâti, ouvrait de nouveau ses portes le 7 juin 1828. Son spectacle d'inauguration annonçait une comédie de J. Dulong, Léopold et Saint-Amand, intitulée : *La Muse du Boulevard*.

(1) Programme de ce spectacle : Dossier Diorama. Bibliothèque de l'Opéra, Carton n° 2,083.

(2) *Courrier des théâtres*, 27 mai 1830.

(3) *Idem*, 28 mai 1830.

(4) 18 juin 1830 (à propos du Déluge).

Nous n'eussions guère songé à nous arrêter à cet « à propos » oublié, si son titre, relevé parmi tant d'autres, n'avait été de nature à piquer la curiosité.

Sous l'égide de quelle inspiratrice les scènes du boulevard prétendaient-elles se placer ? Quelle devait être cette « nouvelle muse » appelée à présider aux destinées du « nouveau théâtre » ? Nous ne fûmes pas déçus dans notre espoir. Sans valeur littéraire, la comédie jouée à l'Ambigu offrait l'intérêt de faire place sur le théâtre à un personnage symbolique qu'il nous eût fallu imaginer si, providentiellement, une des scènes les plus populaires de l'époque ne lui avait donné naissance et ne l'avait baptisé. En effet, la « Muse du boulevard » qui, dans l'affabulation de nos auteurs, briguait, en se présentant devant un aréopage divin, une dixième place dans l'assemblée déjà fort au complet des déesses parnassiennes, n'était autre que la « Muse de la mise en scène » : Sénéis.

Grâce à ses sortilèges, les Dieux se trouvaient transportés des régions éthérées sur le « plateau » du théâtre. Là, secondée par un des personnages principaux de l'action, le Machiniste, Sénéis, entreprenait de faire défiler, aux yeux de ses juges, les prestiges du nouvel art. Décors, changements à vue, costumes, combats à outrance, pantomime, rien n'était épargné pour obtenir leurs suffrages et pour glorifier cette « sceneggiatura » dont Stendhal déplorait l'absence dans le théâtre de Racine (1). Déconcertés, au premier abord, les Dieux accordaient à Sénéis cinquante années d'étude pour lui permettre de perfectionner son art et, après mainte péripétie, l'apothéose montrait, entourée de nombreux personnages de théâtre, la Nouvelle Muse obtenant des Dieux, pour prix de son labeur, sa place « au bas du Parnasse Français ».

Le rang était modeste. La sœur cadette des neuf vieilles gardiennes des arts libéraux reléguée au « bas » du Parnasse ne voyait guère son action s'étendre au delà des scènes du boulevard dont les Dieux lui avaient concédé la jouissance. Allait-elle se contenter de ce partage ? Non certes.

C'est qu'un événement d'importance, le Romantisme, allait, en bouleversant tous les arts, permettre à Sénéis de pénétrer dans le sanctuaire même de la littérature dramatique : le Théâtre Français.

(1) *Journal*, Paris, 1888, p. 289.

CHAPITRE VII

Le Romantisme au Théâtre-Français

Nomination du Baron Taylor, Commissaire Royal. — Premières réformes scéniques : une tragédie antique, *Léonidas*, de Pichat ; une pièce historique, *Louis XI*, de Mély-Janin ; une comédie de mœurs, *Les trois quartiers*, de Picard. — La Préface de *Cromwell* et l'art scénique. — Les tragédies romantiques. — Les attaques contre Taylor. — Les drames romantiques : *Henri III et sa cour*, la mise en scène et la « sévérité » du costume ; *Othello*, les décors, le jeu anglais, les costumes, la figuration ; *Hernani*, le décor d'opéra, les costumes, les jeux de scène. — Situation financière du Théâtre-Français en 1830. — Taylor, « metteur en scène ».

La première scène française gardienne des traditions ne put pas résister à la poussée du « spectacle ».

L'ancien répertoire était tombé dans le discrédit. L'intérêt du public ne s'attachait plus guère aux représentations des chefs-d'œuvre classiques condamnés au plus misérable des abandons, joués dans de pitieux costumes et encadrés de colonnades déteintes, de salons usagés, de ciels mal balayés.

Peu à peu, on vit paraître au Théâtre-Français pour entourer l'action des mornes tragédies des auteurs de la Restauration, quelques décors qui semblent avoir piqué la curiosité des contemporains. Le *Miroir des Spectacles* (24 novembre 1822) signale dans le *Sylla* d'E. de Jouy, une reconstitution du forum antique par Ciceri. Selon le même journal, le peintre Blanchard travaillant aussi pour le théâtre, exécuta pour *Ebroïn ou le Maure du Palais*, tragédie de J. Ancelot, un « intérieur gothique (*sic*) d'un fort bon goût et d'un effet très remarquable » (23 avril 1823).

P. A. Lebrun, pour son *Cid d'Andalousie* (1825), s'aventura à réclamer au Théâtre-Français de somptueuses décorations : un alcazar avec sa « cour de marbre entourée de deux étages de galeries, rafraîchies de « fontaines jaillissantes, couvertes de tentes et d'étoffes précieuses », aux parois « ornées de toutes parts de peinture à fresque et d'inscriptions arabes », sous « un ciel chaud et éclatant », des jardins « plantés de jasmins et d'orangers » (1), mais aucun document formel ne nous permet d'affirmer que sa tragédie reçut une aussi brillante parure. Le Théâtre-Français se débattait, à cette époque, dans des difficultés de tous ordres et son administrateur, Chéron, n'avait pas trop de toute son activité pour tenter de combattre l'anarchie qui régnait au sein de la troupe.

(1) P. A. Lebrun : *Œuvres*. Paris, Perrotin, 1844-1861, in-8°, t. I, pp. 259 et 302.

Ce déplorable état de choses devait provoquer la nomination d'un « Commissaire Royal », désigné par le gouvernement. Le 9 juillet 1825, le Baron Taylor fut appelé à diriger la barque fort instable des Comédiens Français (1).

Après avoir dédaigné l'Ecole Polytechnique pour s'adonner à la décoration théâtrale sous la direction du peintre Suvé, puis de Ciceri, après avoir présidé quelque temps aux destinées du Théâtre du Panorama-Dramatique (p. 46) comme auteur et, à l'occasion, comme décorateur, le Baron Taylor, partisan enthousiaste de toutes les méthodes nouvelles, devait opérer, rue de Richelieu, une manière de coup d'Etat.

La première atteinte portée par « le Commissaire Royal » aux vieilles routines théâtrales consista à habiller de neuf l'antiquité dans une tragédie de Pichat : *Léonidas* (27 novembre 1825).

Cette représentation, attendue comme un événement qui devait sauver le théâtre de la ruine et mettre en fuite les Mèdes (2), fit pénétrer rue de Richelieu, sous l'égide d'une tragédie antique, de nouvelles idées sur la « couleur locale » et la « fidélité historique » ; l'unité de lieu y était, en outre, délibérément violée.

« Faire trois décorations nouvelles, des costumes exacts, « une musique appropriée au sujet, la chose paraît toute simple aujourd'hui. Eh bien ! rappellera Alexandre Dumas, ce fut tout un « monde à remuer (3). »

A un moment où le Théâtre n'était pas sans traverser certaines difficultés financières (4), il y avait certes quelque témérité à engager, pour un seul ouvrage, les dépenses que nécessitait une mise en scène entièrement nouvelle, n'utilisant aucune des ressources en général fournies par le matériel en magasins.

Taylor signa un crédit de quinze mille francs pour l'exécution des maquettes de décors projetés par Ciceri (5) dont la collaboration allait devenir, pour le Théâtre-Français, de plus en plus indispensable.

Le Commissaire Royal voulut « faire grand pour frapper les yeux « et ramener le public au théâtre » (6).

(1) C. François : *Le Baron Taylor*. Paris, Dentu, 1879, in-16.

(2) Lettre de Sophie Gay à Guiraud, 17 février 1821. Cf. J. Bertaud : *Etudes d'histoire romantique*, p. 33.

(3) *Mes Mémoires*, Paris, A. Cadot, 1852-1854, in-8°, t. IV, p. 161.

(4) Cf. J. Romain : *Le baron Taylor. Archives de la France contemporaine*, d'A. Boudin, Paris, 1844, in-8°, p. 44.

(5) A. Dumas : *Souvenirs dramatiques*, t. I, p. 393. Paris, Calmann Lévy, 1881.

(6) L. Séché : *Mercur de France. Le baron Taylor et le Léonidas de Pichat*, 16 septembre 1908, p. 203.

La tentative réussit pleinement (1). L'œuvre venait à point ; la Grèce était à l'ordre du jour, sans doute, mais il faut aussi le reconnaître, la curiosité était excitée par la présentation scénique que le Baron Taylor avait eu le courage, car c'en était un alors, d'imposer au Théâtre-Français. Le public put repaître ses yeux d'une Grèce nouvelle, où, à la place du vestibule classique, il voyait luire, dans la nuit, au sommet des monts, la lueur des feux, tandis que l'encens brûlait sur les trépieds.

« Jamais on n'avait rien vu de pareil au Théâtre-Français comme « décorations, comme costumes et comme mise en scène. Au lever du « rideau de chaque acte, c'était des cris et des trépignements (2). » La presse fut unanime à vanter la « composition des tableaux ». « On a « justement applaudi, relata H. Magnien dans la *Lorgnette*, deux magnifiques décorations de M. Ciceri et une mise en scène admirable » (28 novembre 1825). J. T. Merle, dans son ouvrage sur l'Opéra, ira jusqu'à opposer à la stagnante figuration de l'Académie de Musique, l'excellente tenue des personnages muets dont Taylor, pour la première fois, avait su tirer habilement parti : « les *comparses* de la Comédie-Française qui sont bien loin, pour l'intelligence dramatique des *choristes* de l'Opéra et qui, dans *Léonidas*, ont montré, par l'expression « et la vérité de leur pantomime, quel parti un homme de talent peut « tirer de la mise en scène d'une masse d'hommes qu'on n'avait cru « jusqu'ici capables que de faire des *à gauche* et des *à droite* devant Néron et Sémiramis (3). »

Pichat se déclara enchanté de l'exécution scénique de son ouvrage et rendit grâce au Baron Taylor de s'y être attaché « avec un zèle qui ne « peut être égalé que par son goût des détails, des costumes, des compar- « ses, en un mot de la mise en scène » ; « désormais, l'imagination des « poètes ne sera plus arrêtée par l'impuissance de l'exécution ; le nom « de M. Taylor est un présage de gloire, il s'attache pour toujours à la « régénération du théâtre (4). » Les Grecs de *Léonidas* sont assurément devenus pour nous bien académiques, bien davidiens ; un dessin de Fauconnier (5) représentant Talma dans le rôle du roi spartiate, ne

(1) A la cinquième représentation, le Théâtre-Français fit l'énorme recette de 5.200 francs.

(2) A. Dumas : *Souvenirs dramatiques*, t. I, p. 394.

(3) J. T. Merle : *De l'Opéra*, Paris, 1827, p. 35.

(4) Préface de *Léonidas*. Paris, Ponthieu, 1825, pp. ix et xi.

(5) Reproduit dans les *Etudes d'histoire romantique*, par L. Séché. Paris, *Mercure de France*, 1908, p. 336 (hors-texte).

peut que renforcer cette appréciation ; ils n'en firent pas moins triompher, en l'an de grâce 1825, des idées alors nouvelles au Théâtre-Français. On peut dire que le Romantisme avait gagné sa première victoire au pas des Thermopyles. Les « monstres » de la nouvelle école pouvaient bientôt forcer les portes de la Maison de Molière. Talma, ravi des innovations scéniques expérimentées par Taylor, se jetait dans les bras du Commissaire Royal au cours du banquet donné par l'éditeur Barba pour fêter le succès de Pichat : « Mon ami, s'écriait-il, vous êtes le sauveur de la Comédie-Française (1). »

Ce ne seront, pour un temps, que louanges au Baron Taylor pour ses « mises en scène », pour les décorations nouvelles qu'il commande souvent à Ciceri, pour ses costumes, en général dessinés par Auguste Garnerey (2) et que l'on s'accorde à reconnaître « d'une grande beauté » et surtout d'une exactitude parfaite » (3).

Le journal *La Pandore* qui s'intéressait à l'occasion à certains détails d'exécution scénique (4), adressait au Commissaire Royal de chaleureux éloges pour l'effet « de la mise en scène, la beauté des décorations » et le bon goût des costumes » de *La Mort du Tasse*, d'A. Duval (27 décembre 1826).

Et Taylor de multiplier ses exploits.

Dans le *Louis XI*, de Mély-Janin (15 février 1827), assisté par Edmond Duponchel, un architecte dont nous avons déjà signalé l'activité à l'Opéra (p. 59), il tenta de ressusciter, dans ses moindres détails, un vaste tableau du xv^e siècle français.

Les recherches nouvelles appliquées au costume théâtral s'imposaient encore difficilement, surtout auprès des comédiennes qui n'entendaient pas sacrifier, à la vérité historique, tel détail de toilette dont elles estimaient l'effet indispensable à la renommée de leur élégance. Rappelons que lorsque Garnerey avait soumis ses compositions pour les costumes de *Marie Stuart*, de Lebrun, le dessinateur du Théâtre-Français avait rencontré l'opposition la plus vive : « Une robe longue, quelle horreur ! moi qui n'ai de beau que ma jambe et mon pied ! — Alors, comment veut être habillée Madame ? — A la grecque. — Dans le siècle de Charles IX ? — Je l'exige, ou je ne parais pas sur

(1) E. de Mirecourt : *Le baron Taylor*, p. 63.

(2) A. Garnerey : *Œuvres*, Recueil de costumes. Cabinet des Estampes, Dc, 135, in-fol.

(3) 28 décembre 1825, *La Lorgnette*, article de H. Magnien.

(4) *La Pandore*. Costume de Théâtre, 4 septembre 1823.

la scène. — Et vous, Madame ? — Moi, par moitié à la romaine et par moitié à l'anglaise (1). » Là aussi, c'était tout un monde à remuer. Les collections enfouies dans les bibliothèques et longtemps ignorées ou dédaignées furent consultées avec ferveur. L'exécution des maquettes confiées à Louis Boulanger témoigne de l'extrême minutie apportée alors à la vérité des costumes. De nombreuses notes, spécifiant les caractères originaux de chacun de ceux destinés à paraître dans *Louis XI*, peuvent être en effet relevées sur le recueil de lithographies en couleur gravées, d'après Louis Boulanger (2), par Baptiste.

Accompagnant la présentation des costumes de seigneurs, de dames, de pages, de chevaliers, celui du roi lui-même, ces notes qui affectent toute la précision de documents d'archives, nous apprennent, qu'en l'année 1468, Louis XI (rôle de Michelot) devait être revêtu de l'« habit d'un bourgeois de son temps » ; sur « son bonnet d'une étoffe peluchée qui ressemble au feutre de nos chapeaux », devait se remarquer la « relique de Notre-Dame d'Embrun, à laquelle il avait beaucoup de « dévotion » (3). Nous apprenons que le Comte de Dunois, bâtard d'Orléans (rôle de Delaistre), « portait un filet de sable, mais, pour les « faits héroïques, le siège d'Orléans levé et autres victoires gagnées « sur les Anglais », Charles VII lui avait permis « de porter le filet d'argent de la destre à la senestre » (4). C'est, on le voit, une passion pour le détail, pour le trait précis, pour la plus infime particularité.

« Autrefois, remarquait le Journal *La Pandore*, les professeurs de « peinture défendaient à leurs élèves de copier les costumes des acteurs ; « maintenant, on recommandera aux hommes qui étudient les arts de « chercher au théâtre des modèles d'exactitude et de vérité » (18 février 1827).

Ciceri, de son côté, pour l'exécution des décorations qui, dans *Louis XI*, devaient transporter « sans le moindre scrupule » (5) les spectateurs de la Touraine à Péronne, mettait à profit des croquis relevés *sur place* au château de Plessis-lez-Tours pour les illustrations des *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France*, du Baron Taylor et de Charles Nodier.

(1) Cf. H. Bouchot : *Le luxe français sous la Restauration*, p. 314.

(2) L. Boulanger : *Œuvres*, cabinet des Estampes, Dc. 182 b.

(3) *Idem*.

(4) *Idem*.

(5) Cf. De Broglie : *Sur Othello de Vigny et l'état de l'art dramatique en France*, Paris, Didier, 1852, in-8°, p. 4.

Le nouveau spectacle charma et ses ordonnateurs se virent attribuer des palmes : « La représentation de *Louis XI* offre une suite de tableaux « à la manière de Richard ou de Granet, s'émerveille *La Pandore*. Ce « mérite est dû à l'alliance des talents de M. Ciceri et de M. Duponchel « qui a dessiné tous les accessoires. Quant au Baron Taylor : il s'est « surpassé lui-même dans la mise en scène » (18 février 1827).

Ces roses ont leurs épines. Les audacieux essais du Baron Taylor et de ses acolytes commencent à chatouiller l'humeur bilieuse des représentants du parti conservateur. Les défenseurs de la Melpomène classique réprouvent avec amertume les dépenses engagées pour ces pièces qu'ils rangent déjà sous le titre de « romantiques ». Le public accourrait sûrement encore aux tragédies du grand siècle, soupirent-ils, si elles étaient « bien montées ». Mais, hélas ! les monstres historiques à décorations et à costumes usurpent les « deux tiers du budget d'une année » ; « la mise en scène de *Louis XI*, s'écrie avec indignation le tragédien Pierre Victor (Lerebours), ennemi juré du nouveau Commis-saire Royal, a coûté plus de vingt-quatre mille francs » (1). Le Baron Taylor a-t-il médité la perte du théâtre ? Quoi, non content de s'élancer, sous le couvert de l'exactitude historique, dans de ruineux spectacles, n'a-t-il pas l'idée d'introduire, jusque dans l'anodine comédie de Picard, des innovations de réalisme scénique dont on ne pouvait trouver d'exemples qu'au boulevard dans les grands mélodrames d'Anicet Bourgeois ou de Victor Ducange : cette *Fille du Portier* (2) jouée dans de prosaïques décors exécutés par Gué au théâtre de la Gaîté, ces *Trente ans ou la vie d'un joueur* (3) à la Porte-Saint-Martin, où le décorateur Lefèvre établissait une série de tableaux dont le « réalisme effrayait » (4).

Le *Courrier des théâtres*, commentant une comédie de Picard : *Les trois quartiers*, représentée le 31 mai 1827 au Théâtre-Français, faisait ressortir toute la piquante nouveauté des pérégrinations quasi révolutionnaires (5) de l'action et le naturalisme des tableaux.

« Ce qui, dans cet ouvrage, est au-dessus de tous éloges, c'est l'imagination féconde en élégante simplicité, et toujours fondée sur le

(1) P. Victor : *Documents pour servir à l'histoire du Théâtre-Français sous la Restauration*, Paris, Guillaumin, 1834, in-8°, p. 160.

(2) A. Bourgeois et Arago, 1^{er} février 1827.

(3) V. Ducange, 19 juin 1827.

(4) Comtesse Dash : *Souvenirs*, t. III, p. 31. Librairie Illustrée, 1895, in-18.

(5) Préface de Malitourne pour les *Trois Quartiers*, Paris, Ladvocat, 1827, in-8°, p. 7.

« vrai qui a présidé à la mise en scène. La magasin de la rue Saint-Denis, les superbes appartements du riche banquier, dont il semble que les opinions se relèvent par le choix du décor, et l'air pour ainsi dire gothique que l'on respire dans le salon du Faubourg Saint-Germain, tout cela est d'un esprit, d'une mesure, d'un choix, d'une observation singulièrement remarquables... On n'est pas au théâtre, on voit le lieu lui-même, l'objet traduit par les moyens qui lui sont propres. On ne saurait trop louer M. le Baron Taylor du talent qu'il déploie dans cette partie essentielle du théâtre. Grâce à lui, le talent est convenablement vêtu, car les décorations sont le costume des ouvrages (1). »

Les trois décors de cette comédie, reproduits dans une petite brochure intitulée : *Indications générales et observations pour la mise en scène de Les Trois Quartiers*, par Solomé, directeur de la scène (nous dirions régisseur) au Théâtre-Français (2), brochure sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, sont autant de documents objectifs qui peuvent témoigner du réalisme scénique que le Baron Taylor, précurseur des Balzac, des Montigny, des A. Houssaye, des E. Perrin, des Sardou, des Zola et des Antoine, avait tenté d'introduire sur la scène de la rue de Richelieu quelque soixante années avant la fondation du « Théâtre-Libre ».

Nous reproduisons (planche XVIII) le décor du deuxième acte, le salon du banquier de la Chaussée d'Antin. En un décor de ce genre, la mise en scène s'efforçait, on le voit, de traduire, aussi fidèlement que possible, le luxe quelque peu criard d'une classe de la société parvenue, depuis peu, à coups d'audaces financières, aux jours de la jouissance. Dans un premier salon d'avant-scène : panneaux lambrissés, corbeille de fleurs, meubles, tentures, riche tapis ; dans un deuxième salon, au fond du théâtre, tableaux, bibelots, « lustre de vingt-quatre bougies allumées » dont le « reflet est censé éclairer le premier », « tapis imitant un parquet crotté », maint détail, dans le livret de Solomé, nous rend sensibles les tendances manifestées par l'art scénique du temps pour faire triompher cette devise : Nature et Vérité ! qui allait devenir la principale devise de l'Ecole Romantique au théâtre (3).

(1) 4 juin 1827.

(2) Paris, l'Auteur, s. d. (1827), in-8°.

(3) Cf. Préface de *Cromwell*, par V. Hugo : « La nature donc ! La nature et la vérité. » Paris, Furne, 1840, p. 32.

En effet, au mois d'octobre de la même année, consacrant le mouvement que nous avons vu se développer depuis plus d'un siècle et poursuivant l'active campagne menée en France par M^{me} de Staël et Stendhal et en Italie par Manzoni, contre le théâtre classique, Victor Hugo, dans sa célèbre préface de *Cromwell*, réitérait le mot d'ordre adopté jadis par Diderot (1) et se déclarait brusquement partisan des nouvelles méthodes théâtrales après avoir (implicitement) dénigré, dans le *Conservateur littéraire* (2), la pompe scénique réclamée par les œuvres de Shakespeare et de Schiller, plus défectueuses que la tragédie française qui, elle, avait méprisé les accessoires pour aller droit au cœur.

Nous ne pouvons commenter, de ce manifeste littéraire connu de tous, que les passages relatifs aux transformations scéniques prônées par le chef d'école.

Au nom de la nature et de la vérité : la décoration théâtrale devait désormais avoir pour mission de représenter la « localité exacte », un des premiers éléments de la réalité au théâtre. Cette proclamation ouvrait aux décorateurs un champ d'initiative illimité. Le peintre ne devait plus être un simple fournisseur, brossant, la plupart du temps, sans connaître l'œuvre à laquelle on les destine, les décors commandés par le théâtre. Les décors ne pouvaient plus être utilisés indistinctement dans telle ou telle pièce du répertoire, exemple fourni par une lithographie d'Engelmann représentant, composée par le décorateur Gué, en 1823, pour le Théâtre de la Gaîté, une « décoration de hameau servant dans plusieurs pièces » (planche XIX). Désormais, sur le théâtre, plus de localités vagues, indéfinies, *omnibus*, mais le lieu même où l'action a pu se dérouler, nécessité primordiale pour le genre historique. La « chambre de Marie Stuart », la « rue » au milieu de laquelle Henri IV fut poignardé, le « Vieux Marché » où Jeanne d'Arc fut brûlée, la « salle du château » où se fomentèrent les conjurations tristement célèbres, les « places sinistres » où tombèrent les têtes royales, le lieu public, même le plus indifférent en apparence, tout décor doit être spécialement conçu pour encadrer une action dont il devient alors le « témoin terrible et inséparable » (3).

Au nom de la nature et de la vérité : plus de détroques anachroniques. Il faut désormais au personnage un habit « qui le connaisse,

(1) Cf. *Poésie dramatique*, déjà cité, p. 13.

(2) *Conservateur littéraire*, Edition critique par Jules Marsan, Hachette, t. I, 2^e partie, pp. 161-162.

(3) Préface de *Cromwell*, p. 25.

« qui parle de lui, qui dise son pays, son temps, son goût, son caractère, sa fortune, ses aventures, qui le trahisse, qui le dénonce » (1).

Au nom de la nature et de la vérité : plus de récits, des scènes ; plus de descriptions, des tableaux. Il ne s'agit plus de ne voir « sur le théâtre que les coudes de l'action » alors que « ses mains sont ailleurs » (2). Si *Phèdre* était à refaire, le monstre marin, monté sur « galets », roulerait entre deux « costières », tiré en coulisse par une équipe de machinistes ; la mort d'Hippolyte, sur le rivage funeste d'une mer peinte sur toile et bordée de rochers « praticables », aurait assurément les honneurs d'une fin de cinquième acte et le banquet fratricide de Néron, dressé dans quelque somptueux « triclinium », deviendrait le « clou » du spectacle.

Le théâtre classique se faisant, jadis, le défenseur de la vraisemblance, avait instauré l'« unité de lieu ». Au nom de la nature et de la vérité : l'école romantique condamne cette contrainte scénique déjà abolie, nous l'avons vu, par les grands spectacles du Boulevard, bien avant la préface de *Cromwell*.

On se transporte, au cours de la même soirée, de Castille à Aix-la-Chapelle, de Babylone à Windsor, des lagunes de Venise aux bords de la Seine. Le temps et l'espace ne comptent plus et la dramaturgie nouvelle élargissant la durée de l'action, remontant dans le passé, tournant au besoin les yeux vers l'avenir, soumet le « plateau » théâtral à une mobilité permanente.

Au nom de la nature et de la vérité : tous les moyens doivent être mis en œuvre pour atteindre le maximum d'illusion scénique. On réclame à la nature ses sites, aux peuples leurs mœurs, à l'histoire ses monuments, et toutes les sciences : topographie, ethnologie, archéologie, sont mises à contribution pour reconstituer cette « couleur du temps » dont l'école romantique devait faire si grand étalage. Le décorateur, le machiniste et le costumier sont, plus que jamais, appelés à occuper au théâtre une place de premier plan. L'auteur doit compter désormais avec ces indispensables collaborateurs auxquels il demande d'enclore la nature entière dans ce petit espace compris entre « cour » et « jardin ».

Le manifeste romantique enfonçait, sans doute, une porte dont la serrure était depuis longtemps crochétée, mais devait rendre officielles

(1) A. Vacquerie : *Profils et Grimaces*, p. 23.

(2) Préface de *Cromwell*, p. 24.

des méthodes scéniques qui, jusqu'ici, n'avaient été pratiquées que sur les théâtres secondaires.

Cependant, fait paradoxal, *Cromwell*, le manifeste théâtral de l'Ecole, était irréalisable. « Vous n'entendez pas que cela se joue au théâtre ? » Telles auraient été les paroles que Talma, dans un dialogue imaginaire, aurait adressées à Rœderer lorsque cet auteur vint lui soumettre un de ses ouvrages (1). C'est l'objection que l'on est tenté de faire à la lecture de *Cromwell*, comme à celles de toutes les pièces historiques des Gain-Montagnac, des Mérimée, des Vitet, des Dittmer et Cavé, des Loeve-Veimars, des Charles d'Outrepoint qui ont exercé une si grande influence sur le drame romantique.

L'exécution des cinq grands décors qui auraient dû se succéder dans *Cromwell* n'eût pas été l'obstacle le plus insurmontable à la présentation du drame.

Le Théâtre-Français qui, de prime abord, avait dû en assurer la mise en scène, le rôle du Protecteur étant tenu par Talma, aurait, sans doute, pu réaliser ces importantes mutations de lieu. Restaient, parmi les plus inéluctables difficultés à surmonter, la longueur démesurée du spectacle, le nombre fabuleux des rôles (une soixantaine de personnages, sans compter la multitude des comparses) et l'appareil figuratif dont l'auteur rêvait d'entourer les scènes principales. Le cinquième acte, tout entier, semblait une gageure. Dans la grande salle de Westminster, animée par les mouvements tumultueux de l'armée et de la foule, où « le Champion d'Angleterre, armé de toutes pièces », pénètre impétueusement « à cheval » au centre de tribunes regorgeant de peuple, la cour du Protecteur eût défilé dans tout son appareil au son des cloches, des fanfares et du canon.

Le « plateau » de l'Académie de Musique eût seul permis un déploiement aussi fastueux : « en réalité, ce dernier tableau est un décor d'opéra, une parade de féerie » (2). Les limites de la réalisation matérielle étaient dépassées ; *Cromwell* devait garder la « signification d'un défi chevaleresque » (3), que l'auteur, d'ailleurs, ne désavouait pas, puisqu'il déclarait, lui-même, n'avoir pas essayé de faire de son *Cromwell* un drame destiné à la scène.

Force fut, au baron Taylor, qui, cependant, ne reculait devant au-

(1) Un dialogue entre l'auteur et Talma, accompagnant le *Budget de Henri III*. Cf. J. Marsan : *La bataille romantique*, pp. 153, 154.

(2) Le Roy : *L'aube du théâtre romantique*, p. 46.

(3) G. Planche : *Revue des Deux Mondes*, mai 1833, p. 377.

cun obstacle pour faire triompher la nouvelle école rue de Richelieu, de s'en convaincre et de reporter son activité de metteur en scène sur des œuvres d'exécution moins complexe que ce drame de V. Hugo ou ce mélodrame d'une « noirceur shakespearienne » : *Les deux filles spectres* que N. Lemercier, romantique à ses heures, devait, à la même époque, retirer de la Maison de Molière, pour le porter au Théâtre de la Porte-Saint-Martin qui disposait de « moyens de pleine exécution » (1), c'est-à-dire de décors « radcliffiens » à la mode, d'ouragans bien disciplinés, d'obéissantes trappes à apparitions et de machines perfectionnées pour les changements à vue (2) :

Le Commissaire Royal « monta » alors des tragédies d'allure romantique : l'*Olga*, d'Anceiot (1828), dont les changements de décorations d'acte en acte firent pousser des cris aux classiques : « Au premier acte, « nous sommes en Tartarie, écrivait un de ces irascibles, au deuxième, « au château d'un grand seigneur moscovite, au troisième, à Kieff, « résidence de la czarine, au quatrième, dans une forêt, au cinquième, « nous retournons à Kieff, et tout cela, sans quitter notre banquette (3) ! »

Il « monta » le *Walstein*, de Liadières (1828), pour la mise en scène duquel l'auteur avait reçu une subvention spéciale du gouvernement (4) et dont la *Revue dramatique* signala la beauté des costumes « confectionnés par M. Grison, costumier du Théâtre-Français » (8 novembre 1828).

Il « monta » ce *Dernier jour de Tibère* (1828), d'un classique pur sang, Arnault, annoncé pourtant par le *Courrier des théâtres* comme tragédie « à grand spectacle » (5). Deux changements de décorations portant l'action du palais de Macron à la salle des séances solennelles du Sénat, la scène de l'assemblée, enfin le mouvement populaire se ruant sur la statue du tyran, la renversant, la brisant au milieu des cris du Sénat, du peuple et des soldats, tout cela donnait à la tragédie un aspect nouveau qui ne fut pas sans surprendre ni déplaire (6). « Le comité du « Théâtre-Français, relate le journal *Le Corsaire* (23 janvier 1828), « n'exclut pas tout à fait la tragédie, mais il la voudrait comme il

(1) N. Lemercier : *Les deux filles spectres*, Paris, Barba, 1827, in-8°, Notice, p. 87.

(2) Cf. A. Killen : *Le roman terrifiant ou le roman noir et son influence sur la littérature*, Paris, Champion, 1924, p. 191.

(3) C. Farcy : *Examen d'Olga*, Paris, Lioré, 1828, in-8°, p. 18.

(4) Cf. Egli : *Schiller et le romantique français* t. I, p. 609.

(5) 1828, t. I, n° 3353.

(6) *Courrier des théâtres*, 4 février 1828.

« l'entend, c'est-à-dire, avec marches, changements à vue, coups de
 « sabres, assauts, enfin avec tout l'attirail dramatique ; c'est ainsi
 « que l'ont décidé les membres les plus influents de la Comédie. » Et
 les attaques se firent chaque jour plus violentes contre le baron Taylor
 et les « monstres dramatiques », spoliant, au détriment des vrais chefs-
 d'œuvre classiques, les ressources du théâtre : « On manquait de fonds,
 « et, tous les jours, on en consacrait à des achats de décorations (1). »
 Les décorations doivent-elles compter plus que le texte ? « Le Baron
 « Taylor ne comprend pas, fulminera Pierre Victor (2), qu'on ait besoin
 « de plus d'études pour jouer un rôle à la Comédie-Française qu'au
 « Panorama-Dramatique, et quand la décoration est terminée la re-
 « présentation peut marcher ! »

Tout vibrant de colère, Léon Halévy adresse au Commissaire Royal
 une épître (3), où peuvent se relever ces vers satiriques contre les inno-
 vations théâtrales par lesquelles le Théâtre-Français brûlait « de mar-
 cher sur les brisées du Cirque Olympique et de produire de l'effet à sa
 manière » (4) :

« Poursuis, Taylor, poursuis tes glorieux travaux
 « Et dans l'art du costume éclipse tes rivaux.
 « En Muse du décors (*sic*) travestis Melpomène,
 « Pour toi la Tragédie est de la mise en scène !
 « Tout ouvrage, à tes yeux, est de droit excellent
 « S'il peut de Duponchel exercer le talent.
 « Il faudra désormais à toute œuvre tragique
 « Un site pittoresque, un vallon romantique,
 « Un vieux manoir, un lac, une lune, un tombeau...
 «
 « La toile et le vernis iront seuls à la gloire.
 « Le Théâtre nouveau que ton souffle anima
 « Fleurira sous ce nom : « Tragediorama ! »
 «
 « Les trappes, les décors, la danse, l'harmonie,
 « Des Corneille futurs soutiendront le génie ! »

(1) P. Victor : *Mémoire contre le baron Taylor*, p. 30.

(2) *Idem*, p. 65.

(3) *Le Théâtre-Français*, épître à M. le Baron Taylor, Paris, Delaforest, 1828, in-8°.

(4) *Le Corsaire*, 23 janvier 1828.

L'illustre scène ne tira-t-elle pas jadis toute sa grandeur du talent des auteurs et de leurs savants interprètes sans s'aller embarrasser du fracas des décorations, de la magnificence des costumes et du bruit d'un orchestre ?

Mais : « il faut à présent, écrit avec amertume Robillon, directeur « du Théâtre de Versailles, des nouveautés sans nombre, des mises en « scène dispendieuses, des décorations, des orchestres formidables et « surtout des ouvrages, des créations extraordinaires. Par ces moyens « forcés, les recettes sont parvenues néanmoins à monter d'un tiers au- « dessus de celles qui se faisaient dans le temps de la plus grande pros- « périté de l'art dramatique ; mais, qu'importe cette augmentation, « puisqu'elle se trouve encore d'un quart au-dessous des besoins an- « nuels de nos théâtres. Il résulte de cet état de choses, qu'un déficit « toujours croissant vient porter la désorganisation dans les sociétés « d'acteurs et que, déjà, ils ont reconnu l'impossibilité de se régir eux- « mêmes (1). »

Sera-ce en nommant des « Commissaires Royaux » que le gouvernement arrivera à tirer les théâtres de leur situation malheureuse ? Que de perfides coups de patte sont alors décochés contre le baron Taylor par son obscur confrère qui éprouvait peut-être un secret dépit de n'être point lui-même un « Commissaire Royal » !

Où trouvera-t-on l'homme universel capable de « veiller à la stricte « économie des dépenses journalières, présider à la mise en scène des « ouvrages, parler de rôles et de traditions avec les acteurs, de musique « avec le chef d'orchestre et les compositeurs, de peinture avec les « décorateurs, de menuiserie et de mécanisme avec le machiniste, « d'habits avec le costumier » ? « Comment peut-on espérer que, sans « l'expérience de longues années (2), on puisse trouver un homme qui « remplisse toutes ces conditions avec avantage ? » Quand il sera bien avéré que le directeur nommé par le gouvernement n'a pour mission que de servir d'intermédiaire entre le théâtre et l'autorité supérieure (3) pour obtenir des faveurs et réclamer des subventions, on sera bien forcé de créer autant de charges particulières qu'il y aura de détails particuliers imposés par l'ordonnance des spectacles : « de là,

(1) *Considérations sur l'art dramatique, sur les causes de la décadence des théâtres et les moyens de la prévenir*, Versailles, Sallier, 1828, in-8°, p. 10.

(2) Le baron Taylor avait alors 39 ans.

(3) Remarque fort injuste si elle prétendait viser le baron Taylor. Ce dernier au contraire s'occupait très activement de sa charge.

« les doubles emplois de directeur général, directeur du matériel, régisseur général, régisseur de la scène, sous-régisseur, etc., etc. », il est urgent d'ouvrir les yeux sur de pareils abus « si l'on veut soutenir l'édifice près de s'écrouler » (1). De son côté, Alexandre Duval, prophétise la ruine prochaine : « Si le Théâtre-Français, par le charlatanisme des tableaux, par la bizarrerie des costumes, par le mépris des unités, par l'emphase romanesque dérobée aux mélodrames, ou le clinquant des plaisanteries, continue à se rapprocher des spectacles des boulevards, tout le monde finira par regretter ce beau temps où ses représentations ne laissaient, dans la mémoire des gens de goût, que des passages pleins d'éloquence » (2). Est-on décidé à sauver du péril l'art dramatique ? L'urgence commande alors au Baron Taylor, un moment égaré, de renoncer à poursuivre cette route dangereuse. Et Léon Halévy de supplier le « Commissaire Royal » :

« Du Théâtre-Français ne fais plus une optique,
 « Le théâtre est un temple et non une boutique.
 « Sans décors, sans machines, il a toujours fleuri.
 « Il nous faut des Corneille et non des Ciceri (3) ! »

Hélas ! c'est précisément l'époque où le Baron Taylor fait, plus que jamais, appel au célèbre peintre de l'Opéra pour brosser la plupart des décors des drames romantiques qu'allait jouer le Théâtre-Français ; l'époque où Ciceri exécute les décorations de *Henri III et sa cour* (4), de l'inconnu Alexandre Dumas (10 février 1829).

Albertin, alors directeur de la scène au Théâtre-Français, attribue au Baron Taylor la mise en scène du nouvel ouvrage (5) pour lequel des frais importants avaient été engagés. Après *Léonidas*, les habitués du théâtre n'avaient encore jamais rien vu de pareil (6).

Le *Livre des Cent Un* pouvait plaisamment faire chanter, par deux

(1) *Considérations*.... p. 12. Rappelons qu'à la même époque, J. T. Merle réclamera, au contraire, pour le bon fonctionnement de l'Opéra, la création de ces emplois particuliers : *De l'opéra*, p. 12.

(2) A. Duval : *Sur l'état actuel des théâtres et de l'art dramatique en France*, Préface de Charles II, pp. XLVI et XLVII.

(3) *Le Théâtre-Français*, p. 18.

(4) A. Séché et J. Bertaud dans : *La passion romantique*, 1927, p. 239, attribuent à Charles Séchan les décors de ce drame. Le livret de mise en scène d'Albertin, pour *Henri III*, stipule bien formellement cependant qu'ils étaient dus à Ciceri.

(5) *Indications pour la mise en scène de Henri III*, p. 39.

(6) Albert : *Littérature française*, p. 325.

« semainiers » du théâtre, les louanges du Baron Taylor en ces termes :

« Grâce à lui, maintenant, mise en scène, décors,
 « Costumes, tout enfin, chez nous, est magnifique
 « Et nous damons le pion à l'Ambigu-Comique (1). »

Le genre historique, à la manière du Boulevard, c'est-à-dire avec décors appropriés, costumes exacts, accessoires nombreux, jeux de scène sensationnels, recevait, avec *Henri III*, sa consécration à la Maison de Molière.

L'éclat de ce nouveau spectacle déchaîna alors une fureur qui alla jusqu'à se traduire en acte. La fameuse pétition adressée au Roi Charles X, quelques jours avant la première du drame, par A. Viennet, N. Lemercier, A. V. Arnault, E. de Jouy, Andrieux, A. Jay et Onésime Leroy, accusait, avant toute chose, l'Administration du théâtre de faire triompher un genre qui avait moins pour but d'élever l'âme, d'intéresser le cœur, d'occuper l'esprit, que d'éblouir les yeux par des moyens matériels, par le fracas des décorations et de mener ainsi à la ruine une des plus glorieuses institutions de la royauté (2). Ce que des classiques endurcis, comme Viennet, reprochaient le plus ce furent ces hors-d'œuvre, ces accessoires singuliers, ces bilboquets, ces sarbacanes, ces détails de costumes, d'ameublement, cette nombreuse figuration de « courtisans, jouant à toutes espèces de jeux » et exécutant, à l'occasion « une contredanse » (3), tous ces « effets de théâtre » (4) aussi avilissants pour la scène classique que le dégradant spectacle des déportements de l'Héliogabale français que l'école nouvelle avait osé y porter, tout ce vernis de « couleur locale » à l'aide duquel A. Dumas et tous ceux qui l'assistèrent en cette tâche se persuadèrent, de bonne foi, « ressusciter des hommes et rebâtir un siècle » (5). Notre temps n'a que trop souscrit à ces critiques. La valeur qu'il faut restituer à *Henri III* est celle d'un « véritable événement dans l'art du spectacle » (6).

Le livret de mise en scène de *Henri III* par Albertin, sur l'intérêt particulier duquel nous insistons dans notre thèse complémentaire qui en présente une édition critique, est fort curieux à consulter pour

(1) *Livre des Cent Un*, article de De Laville, t. IV, p. 29.

(2) Le Roy : *L'aube du théâtre romantique*, p. 93.

(3) Viennet : *Les romantiques jugés par un classique*, p. 130.

(4) Barante : *Revue française*, 3 juillet 1829.

(5) A. Dumas : *Henri III*, Paris, Michel Lévy, 1889, « Un mot », p. 118.

(6) Rosenthal : *L'art et les artistes romantiques*, p. 38.

reconstituer un des premiers spectacles romantiques présentés par le Théâtre-Français.

Les décors de Ciceri émerveillèrent. Et, non moins que la facture mélodramatique de l'ouvrage, l'aspect des personnages (pl. XX : costume de M^{lle} Mars) devait surprendre un parterre devant lequel les comédiennes du Théâtre-Français avaient encore pour habitude de se présenter dans les comédies de Molière, vêtues en élégantes du jour (1) (planche XXI). Le Théâtre-Français donnait enfin l'exemple de la « sévérité » du costume que réclamait, à la même époque dans son *Code théâtral*, un obscur auteur, Pierre-Joseph Rousseau.

« Tous les acteurs n'ayant pas assez de soin ou pas assez d'amour de leur art pour s'occuper de ces détails cependant si importants, écrivait cet auteur, il serait à désirer que chaque théâtre s'attachât un dessinateur *ad hoc*. Nous avons vu quelques ouvrages pour lesquels le crayon exact et spirituel de M. Henri Monnier (2) avait tracé les costumes et nous nous sommes convaincus de tout le charme que cette sévérité historique ajoutait à la représentation (3). »

E. Duponchel avait, au Théâtre-Français, assumé cette fonction et accordé aux costumes de *Henri III* un soin inaccoutumé. Firmin (Saint-Mégrin) et Michelot (Henri III) firent sensation (4).

Taylor fut, une fois de plus, accusé de dilapider les fonds sociaux. « La Comédie-Française a disparu, il ne reste plus qu'un nouveau théâtre de mélodrame et deux cent mille francs ont peine à payer ses costumes et ses décorations (5). » « Du fracas, des *tableaux* à la Ser-vandoni, des flammes de Bengale, des détonations, des groupes d'individus qui ne pensent à rien, des idées de machinistes, enfin (6) ! » tel est le triste bilan des innovations romantiques dressé par les adversaires du Commissaire Royal. Taylor n'en continua pas moins son active campagne, en montant, le 24 octobre 1829, l'*Othello* de Shakespeare, adapté, par A. de Vigny, à la scène française et selon les goûts de l'école, c'est-à-dire en présentant un vaste tableau de la vie au lieu du tableau

(1) Cf. P. J. Rousseau : *Code théâtral*, Paris, Roret, 1829, chap. VII, p. 85.

(2) L'auteur veut sans doute désigner la série de portraits de comédiens : portrait de Granville dans le rôle d'Anselme de l'*Etourdi* ; portrait de Pitrot, rôle de Cassandre dans le *Tableau parlant*, etc., que l'on trouvera dans les *Œuvres*, d'H. Monnier, Cabinet des Estampes, t. I, Dc. 201, fol.

(3) *Code théâtral*, p. 85.

(4) F. Febvre : *Au bord de la scène*, p. 168.

(5) J. T. Merle : *Du marasme dramatique*, 1829, p. 19.

(6) *Courrier des théâtres*, 1829, n° 3.703.

resserré de la catastrophe d'une intrigue. L'adaptateur romantique du tragique anglais avait choisi une œuvre connue : l'attention du spectacle pouvait se porter, sans distraction, sur un seul point, l'« exécution » (1), dont A. de Vigny s'occupa lui-même avec sollicitude (2).

La tragédie de Shakespeare devait fournir au décorateur Ciceri une nouvelle variation du thème favori qui consistait à « montrer les personnages encadrés dans une mise en scène absolument conforme à la « réalité » (3). Les décorations du *More de Venise* furent une nouvelle révélation pour ceux qui osaient se déclarer favorables à ces essais audacieux. « M. Ciceri, écrit le *Figaro*, a fait, cette fois, mieux qu'il n'a jamais fait (4). » Le vieux trépied des unités chancelle de plus en plus. Le lieu de l'action change huit fois. On voit se succéder une vue du Rialto, la salle d'audience du Sénat, une vue de l'île de Chypre dont les dômes se détachent sur un ciel nébuleux et où, artifice de machinerie peu en usage alors au Théâtre-Français, sur une mer agitée se balancent trois petits vaisseaux. On passe d'un appartement à une galerie du Palais, puis d'un cabinet de toilette dans une rue déserte de Chypre, enfin, on pénètre dans la chambre à coucher de Desdémone. De la décoration représentant le palais d'Othello, où Ciceri avait peint la toile à la manière des fresques demi-effacées de Giotto, il fut fait grand cas. Quelle étrange aberration avait-elle poussé le décorateur à donner au public « pour palais de l'île de Chypre, l'intérieur de la cathédrale de Sienne » (5), nous ne saurions le dire. C'était là une de ces prétentions érudites qui tombaient si souvent à faux dans le théâtre du temps. A cela près, l'ensemble ravissait par sa « couleur locale ».

Mais ce qui devait exciter l'indignation, aux représentations de la tragédie anglaise, c'étaient certains jeux de scène à la manière d'outre-Manche.

Des murmures s'élevèrent à la scène d'ivresse de Cassio ; un personnage de tragédie pris de vin, effaroucha la délicatesse du parterre (6).

M^{lle} Mars ne se faisait-elle pas déshabiller avant de se coucher :

(1) Cf. A. Lacroix : *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le Théâtre français jusqu'à nos jours*, Bruxelles, Lecigne, 1856, p. 310.

(2) A. de Vigny : *Correspondance*, Paris, Mignot, s. d. T. I, p. 43. Une lettre au Baron Taylor concernant la mise en scène d'*Othello*.

(3) Badin : *Charles Séchan*, p. 11.

(4) 28 octobre 1829, p. 3. *Décorations et costumes du More de Venise*.

(5) G. Planche : *Revue des Deux Mondes*, 1834, t. V, p. 542.

(6) Compte rendu du *Mercure*. Cité par L. Séché : *V. Hugo et les Poètes*, t. I, p. 282.

« On répondra que c'est naturel. A ce train-là, insinuait le *Figaro*, « il y a bien autre chose de naturel quand on se couche (1). »

Ainsi se renouvelaient les lazzi de mauvais goût qui avaient déjà accueilli les premières représentations des acteurs anglais à Paris, lorsqu'ils étaient venus donner, au mois de juillet 1822, un cycle de spectacles à la Porte-Saint-Martin (2) (planche XXII).

Les représentations anglaises qui, en 1827, furent mieux acceptées du public parisien n'ont guère exercé d'influence sur le spectacle français en général. Les ouvrages de Shakespeare n'y étaient entourés d'aucune pompe scénique, d'aucun luxe de costumes ni de décorations. Représentés au Théâtre-Italien, ils s'accommodèrent tant bien que mal du matériel mis à la disposition de la troupe (3). Richard III tenait sa cour dans le palais d'Othello, Jane Shore venait mourir sur une place publique de Rome, Shylock plaidait sa cause dans la chambre à coucher de Juliette (4).

Seuls, les « talents vraiment étonnants de Miss Smithson, de Kemble, de Macready et de Kean » (5) eurent une action sensible sur la technique des acteurs français (6). A. Duval avait écrit plaisamment : « En France l'acteur meurt très décemment ; le héros se frappe et « s'écrie : « J'expire ! » En Angleterre, le héros se frappe ou est frappé, « et il est un quart d'heure à mourir. Avant d'expirer, il nous régale « de tout ce qu'il y a de plus pénible dans la nature. Nous le voyons « avec le *tétanos*, le *rôle de l'agonie* et le *rire sardonique* (7). » On pouvait maintenant en écrire autant des acteurs français. Frédérick Lemaître, M^{me} Dorval, Bocage qui se signalaient au Boulevard, et à l'occasion M^{lle} Mars au Théâtre-Français (8), eurent recours à ces effets « nature » que certains préféraient à l'emphase déclamatoire du jeu classique. Le journal *La Pandore* exhortait vivement, à cette époque, M^{lle} Bourgoïn, sociétaire du Théâtre-Français, « à pleurer réellement comme on pleure au Théâtre-Anglais, sans craindre « de chiffonner sa toilette et de déranger sa jolie physionomie, car un

(1) 26 octobre 1829, p. 2.

(2) H. Boschot : *Jeunesse d'un romantique*, p. 93.

(3) Cf. Borgerhoff : *Le théâtre anglais à Paris*, p. 120.

(4) Cf. J. T. Merle : *Du marasme dramatique*, 1827, p. 18.

(5) *Idem*.

(6) M. Moreau : *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, p. 12.

(7) A. Duval : *Préface de Charles II*, p. xcv.

(8) Cf. *Le Globe*, 15 septembre 1827. Compte rendu de l'*Emilia* de A. Soumet, jouée par M^{lle} Mars.

« mouchoir sur les yeux ne saurait suffire pour attendrir un turc, si « galant qu'il soit. Orosmane (1) ne doit céder qu'à des larmes véritables » (2) et E. Deschamps, dans ses *Etudes Françaises et Etrangères* (1828), souhaitait aussi voir les comédiens français étudier « la pantomime expressive et la déclamation naturelle des grands acteurs anglais » (3) qui, à cette époque, étaient, dans l'expression de la souffrance, de la folie et de l'agonie de véritables « modèles de jeu romantique » (4).

Dans *Othello*, le « jeu à l'anglaise » était tout indiqué.

A. de Vigny s'occupa avec intérêt des costumes portés par ses interprètes. Il fit reprendre à Joanny (*Othello*) le costume oriental, abandonné jadis par Talma pour le costume vénitien : « Un modèle parfait pour *Othello*, écrivait-il à Busoni, c'est le visage d'Abd-el-Kader » (5). M^{lle} Mars (*Desdémone*) était « habillée à ravir » ; quant aux sénateurs de Venise, quantité négligeable, que l'on eût volontiers jadis revêtus de quelques défroques décrochées au magasin, ils reçurent des habits conformes à leur état. La figuration, à laquelle le Commissaire Royal accordait toujours des soins particuliers, surprit, dans *Othello*, par ses attitudes vivantes. Les figurants ne seront-ils pas bientôt des comédiens et ne prendront-ils pas part à une action avec plus d'intelligence que tels premiers sujets (6) ? A. de Vigny pouvait se vanter d'avoir donné à Taylor l'occasion d'ouvrir une nouvelle brèche rue de Richelieu (7).

Tous ces essais scéniques qui étaient déjà des coups de maîtres pour l'Ecole, devaient être couronnés par la représentation d'*Hernani* au Théâtre-Français.

Le premier drame de V. Hugo, *Amy Robsart*, monté à grands frais (8), deux ans auparavant (13 février 1828), à l'Odéon, sous la direction de Thomas Sauvage, dans des décors de Gué et avec les costumes d'Eugène Delacroix, avait échoué.

Le Baron Taylor n'épargna rien pour donner à l'auteur une revanche.

(1) Dans *Zaïre*, de Voltaire.

(2) 10 septembre 1827.

(3) Préface, p. XLVIII.

(4) P. Moreau : *Le classicisme des romantiques*, Paris, Plon, 1932, p. 339.

(5) L. Séché : *V. Hugo et les Poètes*, t. I, p. 280.

(6) *Figaro*, 28 octobre 1829.

(7) *Correspondance*, t. I, p. 44.

(8) La mise en scène coûtera 16.000 francs. Cf. H. Lyonnet : *Les premières de V. Hugo*, p. 12.

Ciceri fut naturellement appelé un des premiers à participer, sur le plan décoratif, à la fameuse « bataille » (25 février 1830).

Il subsiste de cette participation le décor du quatrième acte, le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, relevé par Léger-Larbouillat, collaborateur de Ciceri, dans son *Recueil de décorations théâtrales*.

En publiant, dans son ouvrage : *Le Théâtre à l'Exposition Internationale de 1900* (1), l'épure que nous reproduisons (planche XXIII), Charles Reynaud ne s'est pas attaché à commenter ce décor qui soulevé une petite controverse.

En effet, bien que le titre de « Théâtre-Français » figure sur ce document, certains veulent voir, dans la reproduction du décor de Ciceri par Léger-Larbouillat, une maquette d'opéra. Nous croyons pouvoir affirmer qu'il s'agit bien là du décor exécuté par Ciceri, pour la création du drame au Théâtre-Français, nous appuyant sur les faits suivants : le recueil de Léger fut publié en 1830, date même de la création du drame, alors que les adaptations lyriques de l'œuvre de V. Hugo sont toutes de beaucoup postérieures à cette publication (2). Si l'on consulte, en outre, la collection de mises en scène conservées à la Bibliothèque des Régisseurs de Théâtres français (18, rue Laffitte, à Paris), il est permis de constater qu'on copiera en tous points, à la plupart des reprises du drame, la « plantation » et l'ordonnance de ce décor d'origine. L'exemple le plus probant consiste dans le schéma de plantation inséré dans le livret de mise en scène de la reprise d'*Hernani* à la Comédie-Française, en 1877 (direction E. Perrin).

On voit, sur ce schéma (planche XXIV), figurer le grand escalier desservant deux jeux de « praticables », alors que la maquette originale semble n'en comporter qu'un, le fond de mur peint commençant à la balustrade. Mais, à part quelques modifications de détail (tombeau exécuté en « ferme » isolée à gauche, dans le schéma, et adjonction d'un lustre de bronze), l'ordonnance générale est identique (3). La maquette de Ciceri est d'ailleurs conforme à la description de V. Hugo. Ce sont bien les grandes voûtes, les pleins cintres, les chapiteaux d'oiseaux et de fleurs, c'est bien à droite, le tombeau de Charlemagne, les arcades, les escaliers et les piliers qui s'entrecroisent. Sans doute y a-t-il beaucoup

(1) Saint Cloud, Belin Frères, 1903, gr. in-8^a.

(2) *Ernani*, par G. Rossi, Musique de Gabusi, 1834. *Le Proscrit*, par Escudier et Verdi, 1836. *Hernani* par Piave et Verdi, 1855.

(3) Cf. aussi le décor de Cambon. Recueil de décorations théâtrales en France au XIX^e siècle. Bibliothèque des Arts décoratifs, n^o 246, t. IV.

à redire sur cette « architecture lombarde ». La forme élancée de ces nombreuses colonnes élégamment décorées de motifs byzantins d'ornemanistes sur lesquelles reposent des arcs surhaussés, cet escalier monumental dont les trois immenses étages s'élèvent jusqu'au cintre, ces voûtes s'enfonçant sous terre, ces tombeaux de forme antique abrités dans une salle souterraine d'une telle élévation, tout cela n'est guère fait pour évoquer l'obscur crypte du ix^e siècle aux gros piliers bas réclamés par l'auteur. « Peintre de talent, dira, de Ciceri, Léon « Halévy, mais qui n'est bien placé qu'à l'Opéra (1). » On peut ainsi se méprendre ; avec Ciceri, le « décor d'opéra » prenait bien en effet possession du Théâtre-Français.

Le drame réclamait d'ailleurs ce faste scénique que V. Hugo, secondé par Taylor, étendit à la composition des costumes. Les grands rôles changèrent d'habits à chaque acte (2). Capes sombres, toques à larges bords, cuirasses de cuir à ceinture, « alpargatas » très couleur locale (3), pourpoints de velours noir au col largement échancré (4), costumes de velours de soie à la mode castillane avec manches volumineuses à crevés et ample tunique damasquinée (5), Louis Boulanger, dessina toutes ces parures encore si nouvelles pour les Comédiens-Français et sous lesquelles les hommes de la Restauration eurent quelque peine à disparaître tout à fait. M^{lle} Mars devait se montrer particulièrement rebelle à l'adoption du costume composé par Louis Boulanger pour le rôle de Doña Sol. Adèle Hugo rapporte que la Sociétaire du Théâtre-Français avait traité de barbouillages les maquettes que lui avait présentées V. Hugo (6). Elle souhaitait paraître avec l'« énorme kakoschnick russe dont elle est coiffée dans le tableau de Gérard » (7), et si l'auteur parvint à l'en dissuader, il ne put cependant l'empêcher d'arborer un « bibi » du plus curieux effet. La précieuse collection Martinet nous a transmis le costume porté par M^{lle} Mars aux jours orageux

(1) *Le Théâtre-Français*, p. 31.

(2) Cf. La liste des costumes ayant servi à la création, dressée par Désiré Chaineux, *Hernani*, Edition de l'Imprimerie Nationale, p. 760.

(3) Lithographie de L. Boulanger, Ed. Furne, 1841 (premier costume d'Hernani).

(4) Portrait de Firmin par Lecler (deuxième costume d'Hernani) : *Œuvres de V. Hugo*, par Levaillant, p. 135.

(5) Lithographie de L. Boulanger, Ed. Furne.

(6) *V. Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Paris, Hetzel, 1885, t. II, pp. 369-370.

(7) Reproduit dans G. Bapst : *Essai sur l'histoire du théâtre*, p. 569.

de 1830. Doña Sol, qui « avait un peu triché encore » (1), y paraît vêtue de ses blancs atours de mariée et coiffée de ce fameux petit chapeau à larges bords plats, à fond légèrement pointu au sommet duquel flotte une longue plume (2). « On s'imagine l'effet de cette coiffure sur la « tête d'une jeune fille espagnole du commencement du xvi^e siècle. « Rien de plus comique, de plus ridicule (3). » Il faudra ainsi toujours quelques taches au tableau. V. Hugo avait d'ailleurs craint, outre les coquettes exigences de sa principale interprète, son jeu classique (4). La sociétaire quinquagénaire avait conservé une bienséante réserve qui s'accordait mal avec les transports romantiques (5). Quelque méchant assura que le drame était « la bière de Mars » (6) et les jeunes « Welches » qui avaient envahi le Théâtre-Français à la première, négligèrent de lui faire la réception qui, d'ordinaire, saluait ses entrées (7), ce qu'en argot des planches on nomme vulgairement « le morceau de sucre » ; pourtant, avec sa taille légère, ayant réuni « ce soir-là sur son ancienne tête rajeunie, le pathétique de M^{me} Dorval et la candeur primitive de Miss Smithson » (8), elle fit un effet de jeunesse et de beauté.

Aux côtés de Firmin (Hernani) qui, selon le mot de M^{me} Dorval, faisait l'« effet d'un homme qu'on chatouille debout » (9), ayant adopté « une trépidation fiévreuse qui chez lui simulait la chaleur » (10) et le faisait prendre pour un épileptique (11), M^{lle} Mars se risqua même, au dernier acte, à « imiter les effrayantes convulsions d'une longue agonie (12) » à la manière anglaise si réprouvée par la « tribu des glabres ».

On a peine à imaginer l'endurance qu'il fallut à ces interprètes du drame nouveau pour soutenir leurs personnages. Le tumulte de la salle à certains spectacles dut maintes fois rendre leur tâche non seulement pénible, mais surhumaine. La Comtesse Dash rappellera que bien sou-

(1) Comtesse Dash : *Mémoires*, t. III, p. 149.

(2) Collection Martinet, t. VII, planche 685.

(3) Barbou : *V. Hugo et son temps*, p. 139.

(4) Cf. H. Lucas : *M^{lle} Mars*, p. 421.

(5) T. Gautier : *Histoire du romantisme*, p. 123.

(6) *Le Corsaire*, 26 mai 1830.

(7) Adèle Hugo : *V. Hugo raconté*, t. II, p. 283.

(8) A. Pavie : *Médaillons romantiques*, p. 117.

(9) Cf. J. Truffier : *Hernani*, Conferencia, 20 janvier 1928.

(10) T. Gautier : *Histoire du romantisme*, p. 123.

(11) Cf. T. Gautier : *Les Jeunes France*, p. 223, et *Gazette de France*, 26 février 1830.

(12) Jay : *Conversion d'un romantique*, p. 10.

vent, dans *Hernani*, aux instants où le tapage la forçait de s'interrompre, M^{lle} Mars improvisait quelques gestes qui lui permettaient de ne pas sortir de son rôle (1).

Certains jeux de scène, à l'ordonnance desquels le Baron Taylor n'était pas étranger, furent cependant assez bien accueillis. L'un dut son succès à la suppression de la musique de scène. Le défilé de l'élection de Charles-Quint se déroula, en effet, contrairement à tous les usages, sans accompagnement d'orchestre, et l'absence de « trémolos » à ce passage théâtral fut saluée comme une innovation : « Cette marche, ce cortège qui s'opère en silence, sans musique, sont du meilleur goût, de la plus belle vérité », relate le *Courrier des théâtres*, en général fort sévère au Romantisme (28 février 1830).

On apprécia au contraire, dans l'autre, l'emploi nouveau de la musique de scène bien appropriée à l'animation de la fête de noce qui se déroulait au dernier acte dans les jardins du palais illuminés.

Si le nouveau drame devait être décrié du point de vue littéraire, la « mise en scène » fut louée de tous et partout. Le *Corsaire* déclare : « Une seule chose mérite des éloges sans restriction, c'est la mise en scène, ce sont les costumes et les décorations qui font le plus grand honneur à M. Taylor et à ceux qui l'ont aidé dans cette occasion », et ce journal ajoute avec perfidie : « Ceci rappelle fort ces gens riches qui n'ont qu'un bon cuisinier pour tout mérite (2). » Le *Courrier des théâtres* s'émerveille : « la mise en scène est magnifique », « le spectacle est superbe » (3). Le *Gil Blas* annonce, dans son compte rendu, que l'ouvrage de V. Hugo est « monté avec un luxe asiatique tant sous le rapport des décorations que sous celui des costumes » (4), enfin, le *Courrier Français* déclare : « Décorations, costumes, ce qu'on appelle la mise en scène, suffiraient pour piquer la curiosité publique » (5).

En dépit de toutes les critiques, il y eut, au Théâtre-Français, devant ces somptuosités scéniques, un mouvement de surprise et d'enchantement : « Qui nous rendra, écrira J. Janin, ces heures fébriles de l'attente du premier rendez-vous que nous donnait le drame nouveau ? Nous restions à notre place... attentifs et tout occupés pendant cinq heures à nous rappeler le moindre détail de ces histoires compliquées,

(1) *Souvenirs*, t. III, p. 150.

(2) 1^{er} mars, 13 mars, 26 et 27 février 1830.

(3) 27 et 28 février 1830.

(4) 28 février 1830.

(5) 1^{er} mars 1830.

« de toutes les recherches du poète, de l'antiquaire, du décorateur, du « comédien (1). »

Assurément en 1830, après toutes les dépenses engagées par la Comédie-Française pour se mettre au niveau des spectacles du boulevard, la situation financière du Théâtre n'était guère brillante (2), ses dettes s'élevaient à 600.000 francs. Heureusement pour le Théâtre, Louis-Philippe était son principal créancier (3), et sa trésorerie eut la chance de recevoir, en dehors de la subvention, les généreux subsides du Comte russe Paul de Démidoff qui prêta aux Comédiens-Français, 50.000 fr. qui jamais ne lui furent rendus (4). Le parti classique n'avait pas tout à fait tort. Le Commissaire Royal avait instauré, rue de Richelieu, des habitudes de luxe dans l'exécution des spectacles et l'établissement s'en trouvait lourdement grevé. Mais Taylor avait été l'homme du moment. Sans lui, sans ce connaisseur du métier des « planches », sans cet ancien décorateur du boulevard, sans ce « manieur » de figurants, le théâtre romantique n'eût peut-être jamais reçu de consécration officielle. Cet ordonnateur de spectacles avait été, en quelque sorte, l'annonceur d'un théâtre nouveau sur lequel se dressait maintenant, à côté de l'auteur et presque plus important que lui, un personnage dont on n'eût, auparavant, jamais songé à considérer l'utilité : le metteur en scène.

(1) *Histoire de la littérature dramatique*, t. III, p. 162.

(2) Cf. Laugier : *La Comédie-Française depuis 1830*, p. 3 ; Loliée : *La Comédie-Française*, p. 205, et Saint-Romain : *Coup d'œil sur les théâtres*, p. 34.

(3) De Montalivet : *Louis-Philippe et sa liste civile*, p. 75.

(4) F. Pyat : *Le Théâtre-Français, Livre des Cent Un*, t. X, p. 387.

TROISIÈME PARTIE

LA " MISE EN SCÈNE ", ART NOUVEAU

CHAPITRE VIII

Les "Metteurs en scène".

Edmond DUPONCHEL : Le Dr Véron, directeur de l'Académie de Musique. — La mise en scène de *Robert le Diable*, de la *Sylphide* et de la *Tentation*. — Les costumes de *Gustave III*. — Le nouveau dénouement de *Don Juan*. — La mise en scène de la *Juive*. — *Les Huguenots*, *La Esmeralda*. — Déclin de Duponchel.

Ferdinand LALOUÉ : Le metteur en scène du Cirque Olympique. — L'épopée napoléonienne. — Les « tableaux vivants ». — Les spectacles féeriques. — *La Jérusalem délivrée*, de F. Laloue. — Quelques scènes à succès. — L'opinion de T. Gautier.

François-Antoine HAREL : Direction de l'Odéon et de la Porte Saint-Martin. — Les drames d'Alexandre Dumas. — Les animaux vivants sur le théâtre. — Les mises en scène d'Harel.

Alexandre DUMAS : L'auteur sur le théâtre. — *Richard Darlington*. — *Don Juan de Marana*. — *Caligula*. — Direction du Théâtre-Historique.

Victor HUGO : Indications scéniques des manuscrits, « plantations » et esquisses de décors. — Victor Hugo et le costume théâtral. — Rapports de l'auteur avec les directeurs, les artistes, les comédiens. — L'effet théâtral.

Cinq hommes de théâtre devaient, à l'époque romantique, mériter le titre de « metteur en scène », de nos jours si répandu : l'architecte E. Duponchel, directeur artistique de l'Opéra ; F. Laloue, ordonnateur des spectacles du Cirque Olympique ; Harel, directeur de l'Odéon et de la Porte-Saint-Martin, et enfin, les deux grands chefs du théâtre romantique eux-mêmes : A. Dumas et V. Hugo.

EDMOND DUPONCHEL

Nous avons eu déjà l'occasion de voir que cet homme entreprenant avait travaillé pour le Théâtre-Français et qu'il avait été nommé du comité de « mises en scène » instauré à l'Opéra (p. 59) ; les fonctions de Duponchel allaient devenir prépondérantes à ce dernier théâtre.

En 1830, la scène lyrique, après les directions successives de Viotti, Habeneck, Duplantys et Lubbert et la déplorable surveillance du Vicomte de La Rochefoucauld, était dans un fort piteux état financier.

Sa trésorerie accusait alors 1.200.000 francs de dettes (1). C'est à cette époque qu'un ancien interne des hôpitaux, fondateur de la *Revue de Paris*, le Dr Véron, se mit sur les rangs pour obtenir la direction de l'Académie de Musique.

Le nouveau venu, pourvu d'une fortune personnelle qu'on disait colossale, s'élança hardiment dans la carrière, appuyé par la liste civile qui lui assura la première année de sa gestion une subvention de 810.000 francs, puis 760.000 francs pour la deuxième année et enfin 710.000 francs pour la troisième, somme qui fut maintenue pendant tout son directorat, c'est-à-dire jusqu'en l'année 1835 (2). En revanche, le nouveau directeur était tenu de verser un dépôt de cautionnement de 250.000 francs. Sous ces conditions financières, mis en « régie intéressée » le 28 février 1831, l'Opéra devait échouer à Louis Véron.

« Cette physionomie restera comme une des plus caractéristiques de « notre époque, un des monuments les plus extraordinaires qui puissent « être élevés avec de la boue, j'entends cette boue fétide de l'intrigue et « du journalisme », dira de lui Viel-Castel dans ses *Mémoires* (3). Et cela était vrai. A cette époque, fleurissait, à l'Académie de Musique et de Danse, le luxe insolent de la Restauration bourgeoise. Louis Véron était l'homme du moment. Il sut trouver ce qu'il fallait pour plaire au public de la rue Le Peletier, un public qui payait bien et voulait en avoir pour son argent. Véron lui servit des divertissements cuisinés, surchargés, parfois piquants de nouveauté, souvent affligeants de mauvais goût.

« Le grand Véron et le grand public se comprirent. Le nouveau directeur sut rendre la musique inoffensive et sous titre d'opéras, ne donna « que des pièces à grand spectacle (4). » Plus que jamais l'Académie de Musique devait être, pour la liste civile « un abîme sans fond ; un « tonneau des Danaïdes » (5). L'Opéra allait vivre de mise en scène.

Quelles étaient les théories du Dr Véron ?

Il suffit d'ouvrir le tome III de ses *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, « ce tas d'anecdotes, les unes intéressantes, les autres niaises et dignes « d'amuser les laquais » (6), pour les trouver exposées tout au long.

(1) M. A. Malliot : *La Musique au théâtre*, Paris, Amyot, 1863, p. 84.

(2) P. Bossuet : *Histoire administrative des rapports des théâtres et de l'Etat* (Thèse de Droit), p. 157.

(3) T. I, p. 134.

(4) Ehrhard : *Fanny Ellsler*, p. 114.

(5) Saint-Romain : *Coup d'œil sur les théâtres du royaume* (1831), p. 29.

(6) E. Delacroix : *Journal*, Paris, Plon, 1893-1895, t. II, p. 247.

« Quand on peut disposer du plus vaste théâtre ayant quatorze plans
« de profondeur, d'un orchestre de plus de quatre-vingts musiciens,
« de près de quatre-vingts choristes, hommes et femmes, de quatre-
« vingts figurants, sans compter les enfants, d'une équipe de soixante
« machinistes pour manœuvrer les décorations, le public attend et
« exige de vous de grandes choses. Vous manquez à votre mission si
« tant de ressources ne vous servent qu'à jouer des opéras-comiques
« et des vaudevilles (1). »

Ce qui conviendra ce sera le livret qui, à chaque acte, offrira le plus de « contrastes de décorations, de costumes et surtout de situations habilement préparées », « conditions de variété de mise en scène que réclame la poétique d'un opéra en cinq actes ». Pour atteindre cet idéal, Véron s'adressa à l'auteur favori de la bourgeoisie qui vint l'applaudir à l'Opéra comme elle l'applaudissait à la Comédie-Française et au Gymnase : E. Scribe. Scribe, avec son habileté de facture, son extraordinaire faculté d'adaptation et son heureuse médiocrité, poursuivant la voie dans laquelle il s'était engagé avec la *Muette de Portici*, continua à fournir l'Opéra de « spectacles » où le texte et la musique ne jouaient qu'un rôle effacé.

Et pour entourer ces spectacles de tout le faste imposé d'ailleurs par le cahier des charges du théâtre (2), Véron vida sa bourse « entre les mains des décorateurs et des costumiers » (3). C'est alors que, pour le seconder dans sa tâche, il fit appel à Duponchel qui devint l'homme lige du nouveau directeur et mérita bientôt le surnom d'« Alexandre de la mise en scène » que lui donnèrent ses contemporains (4).

L'Association du médecin-financier et de l'architecte-metteur en scène marqua pour l'Opéra le début d'une ère particulièrement active.

Duponchel, qui avait étudié l'architecture au point de vue archéologique à la manière de Lassus et de Viollet-le-Duc, se consacra entièrement au théâtre. Il risqua toutes sortes d'innovations qui parurent, à l'époque, le comble de l'audace. Il fit amener l'eau sur le théâtre pour alimenter les jets et les cascades, fit aménager les premières « trappes anglaises », facilitant l'apparition et la disparition « des personnages fantastiques, imagina le « rideau de manœuvre », permettant d'effec-

(1) *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. III, p. 180.

(2) *Idem*, p. 108.

(3) C. de Boigne : *Petits Mémoires de l'Opéra*, p. 12.

(4) *Idem*, p. 72.

tuer à l'occasion les changements de décors compliqués sans qu'il fût besoin de recourir aux difficiles et délicates manipulations des changements « à vue », améliora sans cesse les conditions de l'éclairage au gaz sur cette scène (1), fit enfin travailler, sans compter Ciceri, l'équipe nombreuse des décorateurs que T. Gautier appelait les « Delacroix, les Decamp, les Marilhat, les Cabat de la peinture de théâtre » (2) : Feuchères, Séchan, Dieterle, Desplechin, Philastre et Cambon.

Le premier grand spectacle du « biumvirat Véron-Duponchel » devait être l'opéra célèbre de Scribe et Meyerbeer : *Robert le Diable* (1831).

Le thème diabolique qui constituait le fond du livret inspiré d'un des *Quarante Miracles dits de Notre-Dame* (XIV^e siècle) (3), faillit, un instant, être trahi. En effet, l'auteur et le musicien avaient souhaité voir se dérouler la scène mimée et dansée du troisième acte, durant laquelle Robert s'empare du talisman, dans un Olympe de fantaisie (4). Duponchel, qui avait confié à Ciceri l'exécution des décors, proposa de remplacer ces accessoires classiques par un cloître encombré de sépultures qui ajouterait à la musique un frisson d'inconnu par la profondeur mystérieuse de ses arceaux et l'apparition fantastique de fantômes. Le Dr Véron sentant tout de suite le parti qu'il était possible de tirer de cette diablerie monacale qui exploitait le thème de la nuit et des tombeaux si goûté par les romantiques, ouvrit un crédit sans limite pour la mise en scène de *Robert le Diable* (5). L'Opéra allait dépenser pour le cloître de Robert 43.543 francs (6).

Duponchel avait donné à Ciceri l'occasion de rechercher des jeux de perspective et des effets de clair-obscur. La galerie du cloître devait être en effet éclairée par le gaz que l'on venait d'installer sur scène dans des boîtes fermées placées dans le cintre et dans des rampes cachées sous les frises. La mise en scène de Duponchel, qui utilisait, pour la première fois, les « trappes anglaises », eut un succès considérable. Le tableau où les blancs fantômes des nonnes surgissaient de leurs tombeaux sous les rayons livides de l'astre des nuits dont la clarté filtrait

(1) Cf. A. Arnyvelde : *La question de l'Opéra en 1831*, p. 51, Paris, 1914. Bibliothèque de l'Opéra, n° 9.945.

(2) *Portraits contemporains*, Paris, 1874, p. 344.

(3) Cf. A. Avril : *Le théâtre en France depuis le moyen âge jusqu'à nos jours*, p. 174.

(4) Badin : *Charles Séchan*, p. 8.

(5) Véron : *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. III, p. 151.

(6) Badin : *C. Séchan*, p. 8.

à travers les arceaux du cloître, « fut applaudi à tout rompre », rapporte la Comtesse Dash (1).

Nous ne pouvons, en reproduisant ce décor célèbre (planche XXV), laisser passer un détail d'histoire théâtrale qui mérite une rectification.

Il convient de citer ici le court passage consacré par G. Bapst à cette mise en scène. « Ayant obtenu l'assentiment de Meyerbeer et du Dr Véron, lisons-nous dans son *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, Duponchel envoya Ciceri à Arles où il prit des croquis de Saint-Trophime qu'il reproduisit ensuite exactement sur la scène au troisième acte de l'opéra (2). » G. Bapst joignait à l'appui de son affirmation une note qui implique le respect lorsqu'il ajoute que ces renseignements lui ont été communiqués par « Monsieur Ronsin, artiste décorateur, arrière-petit-gendre de Ciceri, actuellement (1893) associé à MM. Rubé et Chaperon ». Il est regrettable que G. Bapst, dans un ouvrage aussi important que le sien, n'ait pas songé à confronter la maquette du décorateur de l'Opéra avec telle reproduction du cloître de Saint-Trophime d'Arles ; il se fût rendu compte, sans doute, combien les renseignements recueillis aux sources indirectes méritent d'être passés au crible de la critique personnelle.

En effet, le décor de *Robert le Diable* montre une galerie élevée, couverte d'une charpente en forme de voûte en berceau consolidée par une suite d'arbalétriers successifs ; cette galerie, dont les arceaux reposent sur des colonnes, s'ouvre directement sur un charnier et n'offre qu'une lointaine ressemblance avec le cloître de Saint-Trophime d'Arles. Ce dernier est en effet constitué par une galerie basse couverte d'une voûte en berceau en pierre, avec renforcement de nervures au droit des piliers principaux ; les arceaux y reposent sur des colonnes jumelées à chapiteaux byzantins, surmontés d'abaques décorées, enfin, la cour intérieure, encadrée par les galeries du cloître, ne révèle aucun vestige de charnier.

Cependant (et là se manifeste un des traits caractéristiques de la décoration théâtrale au XIX^e siècle : l'inspiration archéologique à laquelle Duponchel n'était pas étranger à l'Opéra), le cloître de *Robert le Diable* est bien la reproduction sur le théâtre d'un monument historique.

Cette galerie couverte en charpente et surtout ce charnier indispen-

(1) *Souvenirs*, t. III, p. 239.

(2) G. Bapst : *Essai sur l'histoire du théâtre*, p. 550.

sable à l'action dramatique de l'opéra (1), sont la reproduction du cloître de Montfort-l'Amaury (S.-et-O.) (2). Ce monument, des xvi^e et xvii^e siècles, en parfait état de conservation (Pl. XXVI), fut, à juste titre, apprécié pour sa rareté par le Ministère des Beaux-Arts (3), et classé comme monument historique.

Les ruines de Montfort-l'Amaury chantées par V. Hugo, dans sa *Dix-huitième Ode*, le mélancolique cimetière évoqué par le poète (4), le site à la fois monacal et sépulcral, ravirent les imaginations romantiques.

Assurément Ciceri avait adapté la réalité aux nécessités du grand décor d'opéra. Nous ne trouvons au cloître de Montfort rien qui rappelle le faux triforium qui figure dans le décor de *Robert le Diable* et qui favorise visiblement l'effet d'éclairage recherché par le peintre. Ciceri remplaça également dans son décor les piliers massifs du cloître de Montfort par d'élégantes colonnes sur lesquelles il fit reposer les arcs surhaussés de la galerie.

Tous ces détails s'éloignent sans doute du modèle. Peut-être le décorateur ne fut-il pas sans utiliser aussi (ce qui expliquerait les souvenirs de Ronsin) quelques réminiscences du cloître de Saint-Trophime dont C. Séchan, son élève et son collaborateur, aurait établi un projet, aux dires de Jeanne Doin dans son ouvrage sur Charles Séchan (5). Toujours est-il que l'essentiel de l'inspiration : la voûte en charpente et le charnier, nous reporte à Montfort-l'Amaury.

Les décors de Ciceri, les costumes de Lepaulle, la mise en scène de Duponchel firent de *Robert le Diable*, un triomphe : « Mon cher directeur, je vois bien que vous ne comptez pas sur l'opéra lui-même, aurait dit Meyerbeer à Véron ; vous cherchez un succès de grand spectacle (6). »

(1) Que le lecteur se reporte à l'invocation de Bertrand : « Nonnes qui reposez sous cette froide pierre. »

(2) La question a été précisée par A. Levinson : *Marie Taglioni*, p. 36, et par L. Schneider dans un article paru dans le *Petit Marseillais*, 9 novembre 1931.

(3) Cf. Z. de Dion : *Montfort l'Amaury, son église, ses vitraux, son cimetière*. Paris, 1892, p. 48.

(4) « Et je vois dans les champs où la mort nous appelle,
Sous l'arcade de pierre et devant la chapelle
Le sol immobile onduler. »

(Octobre 1825). *Odes et Ballades*, Paris, Furne, 1841, p. 63, t. II. « Aux ruines de Montfort-l'Amaury. »

(5) J. Doin : *C. Séchan*, p. 348.

(6) Hercé : *Notes et souvenirs*, t. I, p. 83

Véron cherchait toujours un « succès de grand spectacle » ; aussi le ballet avec ses prestiges de féerie reçut-il sous sa direction, en passant par les mains de Duponchel, un extraordinaire développement.

« Plus un ballet est bête, disait Véron, plus il a de succès » (1), mais en revanche, que de luxe scénique, de costumes nouveaux et curieux, de contrastes de décorations.

Ce fut l'époque de la *Sylphide*, ballet en trois actes de Nourrit, Taglioni et Schneitzhoeffter (1832), où l'on vit paraître les premiers « tutus » composés par Eugène Lami et où, dans une forêt de rêve brossée par Ciceri, Duponchel multiplia les « vols ». Le « vol » était un procédé de machinerie qui consistait à faire s'envoler un personnage à l'aide de douze fils de laiton. Les « vols » nécessitaient une mise au point très délicate, aucune fausse manœuvre, aucune défectuosité ne devant détruire l'illusion. En général, ce procédé de machinerie, n'étant pas exempt de danger, les premiers sujets cédaient leur place, dans les « vols » lointains, où l'apparence du personnage était suffisante, à des figurants éprouvés. Pour la première fois, dans la *Sylphide*, la Taglioni, dont c'était les débuts, s'envola par delà le faite des arbres peints par Ciceri.

Le spectacle du ballet *La Tentation* par Coralli et Cavé, musique de Halévy et Gide (1832), devait surpasser encore en complication celui de la *Sylphide*.

Pour ce ballet-opéra en cinq actes, Duponchel demanda le concours de dix décorateurs : E. Bertin, E. Lami, C. Roqueplan, L. Feuchères, P. Delaroche, Devoir, Despléchin, Dieterle, Savette et A. Hauer (2), et chargea Paul Lormier (3) des sept cents costumes destinés à paraître sur la scène (Planche XXVII).

Six grandes décorations parurent dans ces cinq actes (4) : un ermitage dans un désert d'Orient ; l'intérieur d'un volcan ; dans un parc, sous la neige, un château fantastique, rendez-vous de chasse diabolique ; l'intérieur d'un magnifique harem ; un site champêtre, paysage romantique entouré de ravins et de rochers d'où surgissaient d'horribles et grotesques figures à la Jérôme Bosch ; l'espace où se livrait un combat « entre les légions du ciel et celles de l'enfer » (5) ; enfin, un temple céleste dont l'escalier d'or étincelait dans les flots d'une lumière écla-

(1) Ehrhard : *F. Ellsler*, p. 130.

(2) *L'Artiste*, 1832, t. III, p. 241.

(3) C. Fischer : *Les costumes de l'Opéra*, p. 223.

(4) *La Tentation*. Cf. la longue description de chaque décor.

(5) *Courrier des Théâtres*, 21 juin 1832.

tante (1). Le projet de cette dernière décoration était dû à un peintre qu'on ne s'attendrait guère à voir interpréter cette apothéose miltonienne : au plat au bourgeois Paul Delaroche (2).

Nous reproduisons (Planche XXVIII) la décoration du deuxième acte de la *Tentation* composée par Eugène Lami : l'intérieur du volcan, lieu de réunion des démons, avec son « cratère fumant au milieu d'un lac de « bitume et de soufre », son « immense escalier » flanqué d'énormes monstres antédiluviens » dont les yeux s'enflammaient et dont les mufles semblaient pousser des hurlements. C'est sans doute l'exemple le plus caractéristique de ces visions dantesques à l'usage du public bourgeois de la rue Le Peletier. Le journal *L'Artiste*, dans son compte rendu, uniquement consacré aux décorations, trouvait que cette « création fantastique de l'Enfer ne satisfaisait pas l'imagination autrement hardie dans ses rêves que toutes les combinaisons possibles à l'Opéra » ; il lui préférait le manoir embrasé de Satan au milieu d'un paysage glacé, imaginé par C. Roqueplan. Dans cette décoration, écrivait *l'Artiste* (3), où l'on n'aperçoit plus « comme à l'ordinaire, les coulisses échelonnées « comme des feuilles de paravent », on peut reconnaître « un véritable progrès dans l'art du décorateur » (4).

Que dire de l'animation extraordinaire de cette foule de personnages commandés par Duponchel, du cortège infernal s'échappant du cintre et dévalant les degrés de l'immense escalier « praticable » pour venir gentiment valser sous les voûtes de carton du sinistre empire ? Que dire des jeux de machines ? Du château fantastique, d'abord illuminé aux apprêts d'un magnifique festin, puis embrasé par la foudre, puis s'abîmant, balayé par une trombe horrible ? Que dire de la chasse démoniaque paraissant sur scène avec tout son attirail de vénerie, chevaux, meutes, valets chargés d'une quantité considérable de gibier, cerfs, sangliers, chevreuils ? Que dire de ces « vols » d'anges et de démons suspendus du cintre au bout de fils de tirage et combattant dans les airs ? Cela passe notre imagination.

C'est vers cette époque que Duponchel put ajouter à son titre d'« Alexandre de la mise en scène » un autre surnom : celui de « César du « costume » (5).

(1) *L'ancien et le nouvel Opéra* (Anonyme. Bibliothèque de l'Opéra, n° 9.890).

(2) Conservé à la Bibliothèque de l'Opéra.

(3) 1832, t. III, p. 267.

(4) On trouvera une reproduction lithographique de cette décoration dans le *Recueil de décorations théâtrales*, Cabinet des Estampes, Tb 6, tome II.

(5) C. de Boigne : *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 72.

Le Journal *L'Artiste* écrivait, à propos d'un nouveau spectacle pour lequel Ciceri, Philastre et Cambon avaient exécuté de grands décors d'Orient : *Ali-Baba* par Scribe, Mélesville et Cherubini (1833) (Planche XXIX) : « Les costumes sont d'une richesse et d'une fidélité qui font « le plus grand honneur aux connaissances et au dessin de M. Duponchel (1). » Mais plus encore qu'*Ali-Baba*, un opéra de Scribe et Auber : *Gustave III ou le bal masqué* fut, en 1833, pour Duponchel, un succès de costumes.

Le metteur en scène souffrant passa en revue chez lui, assis sur son lit, assisté du costumier et de la maîtresse costumière, toute l'armée de premiers sujets, de figurants et de figurantes, quelques jours avant la première représentation (2). Plusieurs centaines de danseurs revêtus des costumes les plus bizarres, les plus inattendus, tourbillonnèrent « au gré de leur caprice » dans une immense décoration où Ciceri semblait s'être fort souvenu des effets architectoniques chers à Servandoni (Planche XXX). Costumes de Folie, de Fiancée Dalécarlienne, de Chinois, travestissements espagnols, habits de batelière, de bergère, costumes de Colin, de Postillon, de Marin, de Magicien, de Polichinelle, d'Arlequin, d'Indiens, vêtements rustiques, Paillasse, Roulier, Naïades, Bacchantes, Cassandres, costumes russes, Jeannot et Jeannette, Bouquetière allemande, « depuis Hercule, jusqu'au nain noir, depuis Jupiter, « jusqu'au valet de carreau, tous les personnages caractéristiques « étaient représentés dans cette fête » (3). Nous extrayons de la Collection Martinet le plus piquant de tous : cette Pierrette Romantique (Planche XXXI), vêtue d'une tunique d'étoffe jaune à pois rouges, à manches à gigot, largement échancrées, à pointe pendante, terminées par un pompon ainsi que les basques retombant sur une culotte courte et bouffante. Chapeau pointu à plume, col de dentelle noire, touffes de rubans éparpillés, bas rayés, chaussures à la poulaine, petit bouquet rond, voici un accoutrement qui peut donner quelque idée de l'extraordinaire hétérogénéité du bal « historique » de *Gustave III* dont l'action était censée se passer à la Cour de Suède à la fin du XVIII^e siècle.

Tout Paris se passionna pour le cinquième acte de cet opéra médiocre

(1) Première série, t. VI, p. 10.

(2) C. de Boigne : *Petits mémoires de l'Opéra*, p. 73.

(3) Castil Blaze : *L'Académie de Musique*, t. II, p. 238. Le lecteur trouvera un grand nombre de ces costumes reproduits dans la collection Martinet : t. VII et IX, nos 773, 774, 775, 776, 777, 845, 847, 848, 898, 899, 900, 904, 910, 911, 920, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932.

qui transformait en spectacle un des divertissements les plus en vogue du temps de la Restauration : le bal de l'Opéra, et des femmes du monde vinrent même figurer dans le ballet final (1).

Les vrais artistes ne se faisaient pas d'illusions. A. de Musset, donnant le compte rendu de ce spectacle dans la *Revue des Deux Mondes*, écrivait : « Jamais les masques agaçants, les costumes bizarrement « accouplés, les dominos et les grotesques n'ont fait ondoyer leurs mille « couleurs avec plus de grâce et d'esprit sous l'éclatante lueur des lustres... Si c'est cela qu'on appelle du théâtre, son but est rempli. La « réalité est vaincue et la magie n'ira pas plus loin... Que nous importe « à nous qui venons nous accouder sur un balcon deux heures après « dîner, que l'art soit en décadence, que la vraie musique fasse bâiller, « que les poèmes de nos opéras dorment debout ?... Du moment qu'on « danse, qu'importe sur quel air (2) ! »

Après s'être livré à cette orgie de mascarade et après avoir tenté une mise en scène nouvelle dans le *Don Juan* de Mozart (3), dont la scène finale représentait « un vaste cimetière fantastique où sortaient des « tombes, un cierge à la main, les femmes violées par l'Espagnol criant « vengeance de leur virginité outragée » (4), Duponchel allait mettre en scène l'opéra le plus connu du temps : *La Juive*, de Scribe et Halévy (1835).

L'équipe des décorateurs de l'Opéra : C. Séchan, Dieterle, Despléchin, Feuchères, Ciceri, Philastre et Cambon fut requise au grand complet pour exécuter cinq immenses décors. Paul Lormier compulsa, pour établir les costumes, l'ouvrage de Pierre Palliot, historiographe du roi (1608-1698) : *La vraie et parfaite science des armoiries*. Trente mille francs furent affectés à la confection d'armures en vrai métal.

Enfin les chevaux du « Cirque Olympique » furent réquisitionnés pour figurer dans un imposant cortège, « le cortège de la Juive » tel que le reproduira Louis Boulanger dans une lithographie parue dans *l'Artiste* (5), avec ses hérauts, ses porte-bannières, l'Empereur Sigismond monté sur son cheval caparaçonné (Planche XXXII), tout cui-

(1) Chouquet : *Histoire de la musique dramatique en France*, Paris, 1873, Didot, in-8°, p. 397.

(2) *Revue des Deux Mondes*, 1833, 14 mars.

(3) Adaptation de Castil Blaze et E. Deschamps, 10 mars 1834, Paris, Guyot, 1834.

(4) *L'Artiste*, 1^{re} série, t. VII, p. 59. Livret, p. 118.

(5) Première série, t. IX, p. 301 (hors-texte).

ressé, couvert d'un manteau de pourpre doublé d'hermine, à bordure de damas de laine ponceau ramagé d'or, portant le glaive et le globe.

Les spectateurs de l'Opéra, cependant habitués aux *mises en scène* de Duponchel, n'en avaient jamais tant vu. « Il n'y a pas de paroles pour « exprimer l'étonnement du public à la vue des merveilles que l'on a « réalisées sous ses yeux (1). » Ce spectacle devait marquer l'apogée et le déclin du metteur en scène de l'Opéra. Le Dr Véron, après s'être enrichi dans une entreprise que, comme ses prédécesseurs, ses successeurs auront toujours peine à sauver d'un permanent marasme financier, laissa la direction du théâtre à Duponchel qui s'efforça de maintenir le régime des luxueuses mises en scène.

Pour les *Huguenots* de Scribe, E. Deschamps et Meyerbeer (1836), il confie les décors à l'atelier de Séchan, Feuchères, Dieterle et Despléchin qui exécutent une vue du château de Chenonceau avec un grand escalier « praticable » (2). Les costumes sont dessinés par P. Delaroche et 168.000 francs sont dépensés pour le spectacle. Mais le riche Dr Véron n'est plus là pour faire face aux dépenses. Auparavant « d'énormes « sacoches étaient ouvertes à toutes les fantaisies de M. le Metteur en « scène. Il y plongeait les bras et en retirait, tout monnayés, les costumes les plus riches, les plus bizarres, les décorations les plus coûteuses, les plus compliquées, et les accessoires les plus étranges, les « plus soignés et en même temps les plus dispendieux... « M. le Metteur « en scène » devenu directeur, les choses ont bien changé », écrit le *Courrier des Théâtres* (3).

La mise en scène de la *Esmeralda* de V. Hugo et M^{lle} Bertin (1836) devait être beaucoup moins luxueuse. Le sujet certes ne se prêtait pas aux costumes somptueux et aux décorations brillantes. Philastre et Cambon ne pouvaient peindre autre chose qu'un « Paris fumeux et *malandrin* du x^e siècle » (4) (Planche XXXIII) ; L. Boulanger, le dessinateur des costumes, n'avait pu, en dehors de quelques riches parures (Planche XXXIV), que ressusciter le monde grouillant de la Cour des Miracles. Les guenilles sordides des gueux choquèrent un public habitué au faste théâtral. Cette pouillerie inopinément lâchée sur la scène lyrique déplut et, s'il faut en croire T. Gautier, les « truands exacts » de Louis Boulanger et de V. Hugo furent sifflés (5).

(1) *Gazette des théâtres*, 26 février 1835.

(2) A. Challamel : *L'Album de l'Opéra*, p. 23.

(3) 11 mai 1837, *Nouvelles de Paris*.

(4) *Le Monde dramatique*, 1836, t. III, p. 398.

(5) *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 29.

La renommée de Duponchel ternira et alors que le malheureux metteur en scène se débattait dans des difficultés financières de plus en plus grandes (la recette devait alors s'élever par représentation à 6.500 fr. avant que la direction réalisât un centime de bénéfice) (1), le public et la critique se plairont souvent à opposer aux représentations de l'Opéra les grands spectacles de son dangereux concurrent du boulevard, le Cirque-Olympique, et conseilleront à « M. Duponchel d'aller « voir là comment on met en scène » (2). En effet, au Théâtre-Franconi se révélait alors un metteur en scène non moins connu que Duponchel et certes plus populaire : Ferdinand Laloue.

FERDINAND LALOUÉ

Adolphe Franconi, le directeur du Cirque Olympique, s'était, vers 1830, assuré la collaboration de cet ancien publiciste attaché à la rédaction du journal *La Quotidienne*. Cet auteur qui, depuis de longues années déjà, fournissait le Cirque en mimodrames, devait devenir l'ordonnateur de ses grands spectacles.

La tâche de F. Laloue consistait, au Théâtre-Franconi, à régler ces cortèges, à disposer ces immenses scènes héroïques que l'on avait coutume de voir au boulevard. Il commandait des masses de figurants, comme de véritables armées, dans ces mimodrames militaires qui enflammaient alors le peuple des faubourgs (3).

« La mise en action de ces merveilles scéniques, la clef de ce mécanisme admirable, écrivait Auguste Luchet, appartient exclusivement « au directeur sédentaire du cirque, M. Ferdinand Laloue (4). » Une des spécialités de F. Laloue consistait à mettre en scène les tableaux célèbres des illustrateurs patriotes qui avaient voué leur pinceau aux gloires et aux revers de l'empire : Gros, Charlet, Raffet et surtout le médiocre et officiel Horace Vernet.

« Nul ne sait mieux, rappellera Tuffet dans ses *Mystères de Théâtres* « (p. 18), faire mouvoir les masses, les groupes, les poses. David, Ver-net, Bellangé, Charlet ne composent pas d'une manière plus savante

(1) C. de Boigne : *Petits Mémoires de l'Opéra*, p. 301.

(2) *Courrier des théâtres*, 17 février 1839. *Revue des théâtres*, t. XIV, 1837, p. 114. T. Gautier : *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 45, et A. Luchet : *Le Cirque Olympique, Nouveau tableau de Paris*, t. IV, p. 147.

(3) *Le Corsaire*, 2 septembre 1830.

(4) A. Luchet : *Nouveau tableau de Paris, Le Cirque Olympique*, t. IV, p. 147.

« les grands tableaux d'histoire. M. F. Laloue n'est pas un metteur en « scène, c'est un peintre à la manière large, à la conception grandiose. »

Après les journées révolutionnaires de juillet 1830, suivant le courant d'opinion qui, peu à peu, devait aboutir au rétablissement du régime autoritaire, le théâtre allait exploiter les principaux événements de l'empire. De 1830 à 1848 on applaudit sur toutes les scènes, « saisies d'un paroxysme de fièvre bonapartiste » (1), les différents épisodes de la vie de l'Empereur. Laloue sera, au Cirque, le factotum de l'épopée napoléonienne.

Les disciples de Ciceri, Philastre et Cambon, furent ses habitués collaborateurs. Ces peintres n'exécutèrent pas moins de quatorze décorations pour encadrer l'action d'un grand mimodrame de Prosper Saint-Aline (Lepoitevin) : *La République, l'Empire et les Cent Jours* (1832), dont F. Laloue régla les tableaux. Le spectateur était transporté tour à tour dans le boudoir de M^{me} Bonaparte, au Palais de Saint-Cloud, dans l'oratoire du prélat Bonaparte, sur la plaine de Marengo où se déroulait la bataille, puis à la Malmaison, dans la salle du trône où il assistait au dépouillement des votes, puis il suivait, au cours d'un tableau muet, le cortège impérial se rendant, en suivant les quais, de la Chambre des Députés jusqu'à Notre-Dame. Il assistait ensuite à la bataille d'Austerlitz où la cavalerie du cirque entraînait en pleine action, aux tableaux suivants, il voyait le tombeau de Frédéric, le bord du Niémen où se passait, sur un radeau flottant, l'entrevue de Napoléon et d'Alexandre, les faubourgs de Grenoble, la butte Montmartre et, enfin, dans une apothéose au temple de la gloire, Napoléon entouré de ses maréchaux recevant le roi de Rome qu'un nuage apportait jusqu'aux bras paternels. Le troisième tableau du deuxième acte où défilait le cortège impérial fut très apprécié des contemporains. Philastre et Cambon excellaient à reproduire, avec une exactitude qui remplissait d'aise le bourgeois de Paris, les aspects les plus connus de sa capitale. Nous retrouvons là, une fois de plus, ce goût pour les vues panoramiques pour les copies « daguerréotypées » du monde extérieur. « Cette fois « l'audace de la décoration et de la mise en scène a été grande, lisons-nous « dans l'*Artiste*, car elle ne s'est pas adressée, pour nous séduire, à « une matière lointaine, rêvée, idéale qu'il nous est permis de contester ; « elle s'est attaquée à nous, à nous dans notre cité, dans nos murs,

(1) Saint-Romain : *Coup d'œil sur les théâtres du royaume*. Paris, d'Everat, 1831, p. 14.

« dans nos maisons. Voyez, Monsieur, voyez ce cortège qui passe devant le corps législatif, faible monument qu'au bout de vingt ans il a fallu reconstruire, comme le système de gouvernement qu'il abritait ; puis le palais de la Légion d'Honneur, vieux sanctuaire ... puis les ruines commençantes du Ministère de l'Intérieur, puis la caserne achevée de la Garde Impériale, puis le Pont Royal et le Pont des Arts, avec l'Institut au bout et l'Académie Française qui a préféré M. Viennet à B. Constant, puis la Monnaie qui a jeté à la France tant de figures souveraines depuis trente ans, et le Pont-Neuf et la Samaritaine (1), et votre maison, oui vraiment, Monsieur, votre propre maison avec son coin de marchand de vin, vos persiennes grises et si vous avez une bonne lorgnette, votre propre visage à la deuxième fenêtre à gauche. Vous ne vous reconnaissez pas, dites-vous ? C'est que vous êtes un peu vieilli depuis cette époque, voilà tout ; car cette peinture est vraie, elle est ressemblante, elle est prodigieuse à vous faire sortir de votre place pour aller faire une visite à M. Vigier ou aller acheter un poulet à la Vallée. Allez donc voir cette pièce toute merveilleuse en tableaux admirables, en costumes pittoresques, en représentations scéniques du plus étonnant effet (2). »

Tels étaient les spectacles auxquels on assistait alors au Cirque Olympique. On y voyait aussi ces grands « tableaux vivants » dans lesquels F. Laloue s'ingéniait souvent à reconstituer l'ordonnance d'œuvres picturales connues. Dans l'*Homme du Siècle* de Prosper Saint-Alme, il copia les *Pestiférés de Jaffa* de Gros. Le succès de ces « tableaux » était toujours assuré.

Mais le Cirque ne se cantonnait pas uniquement dans ces grandes reconstitutions historiques et F. Laloue présidait aux destinées de féeries qui ne cédaient en rien au Théâtre de la Gaîté sous le rapport du faste scénique. Dans *Zazezizozu* de Pujol et Desnoyers, un ballet infernal se déployait en un palais enchanté, tandis que l'orchestre jouait des fragments de la partition de *Robert le Diable*, l'action se transportait au fond de la mer, puis le manège était transformé en un immense échiquier tandis que de deux palais, l'un de marbre noir, l'autre de marbre blanc, sortaient toutes les pièces du jeu ; on voyait le royaume des Dominos, l'empire des Cartes où se livrait, aux accents de la marche de

(1) Machine hydraulique qui, construite de 1603 à 1608 pour distribuer les eaux du fleuve, ne fut détruite qu'en 1814.

(2) *L'Artiste*, première série, t. IV, 5 août 1832, p. 140 et suivantes.

Fernand Cortès, sur les bords d'une mer féerique, une grande bataille dont l'enjeu était symbolisé par quatre dames prisonnières dans une tour qui s'écroulait dans les flots, après la victoire. La féerie s'achevait par une « grande fête chinoise, une danse guerrière, le moulin d'Auriol (1) et un feu d'artifice ».

Mais Laloue devait s'attaquer à une tâche encore plus difficile en adaptant la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1836). Les décors de Philastre et Cambon se succédaient dans ce spectacle entouré d'une pompe scénique à faire « pâlir celle de *la Juive* » (2). Qu'on se figure, adapté au théâtre du Boulevard du Temple, tout ce qu'il y a d'infernal et de divin dans le poème épique du poète italien ; Renaud et ses compagnons revêtus non de cuirasses en carton, mais d'armures en fer poli, coiffés de casques véritables sortis « des ateliers de M. Granger » (3), portant des épées « qui tueraient leur homme » (4), qu'on songe aux jardins enchanteurs et enchantés d'Armide où évoluaient les ballets réglés par Ragaine sur la musique de Pâris, tandis que paraissait Renaud endormi, épié par Armide dans un tableau renouvelé du Poussin ; qu'on pense à la grande décoration du palais d'Armide, à l'incendie qui le consume, aux monstres que combat Tancrede, aux nymphes, aux naïades, aux démons, aux chars traînés par des dragons volants ; qu'on évoque le palais d'Aladin, puis le champ clos où se rend le cortège de Soliman, « quarante chevaux bardés de fer, recouverts de housses élégantes » (5), portant cavalières, pages, écuyers, porte-étendards, chevaliers « descendant du plus haut des frises jusqu'au « manège » (6) pour y évoluer en maints tournois et parades ; qu'on imagine le passage du cortège infernal d'Armide dans une forêt fantastique, puis la reproduction sur le théâtre du caveau du Saint-Sépulcre, et enfin l'apothéose céleste des preux chevaliers, on n'aura encore qu'une faible idée de ces spectacles où l'importance du metteur en scène l'emportait aisément sur celle de l'auteur.

« La conception de ce drame, pièce, mélodrame, tout ce que vous « voudrez, n'est pas heureuse dans toutes ses parties, écrivait la *Revue du théâtre* ; ce qui n'est pas du Tasse ne vaut pas le diable ; et le style

(1) Tour du clown Auriol qui faisait partie de la troupe de Franconi.

(2) *L'Artiste*, première série, t. XII, p. 286.

(3) Note des auteurs.

(4) *Le Monde dramatique*, t. II, 1836, p. 283.

(5) *Idem*.

(6) *Idem*.

« qui, à coup sûr, n'est point du poète italien, ne vaut rien du tout...
 « Ce qu'on peut dire, c'est que la mise en scène est admirable, c'est que
 « les décors sont magnifiques, c'est que peintres et décorateurs se sont
 « surpassés (1). »

Le metteur en scène du Cirque et ses aides se surpassaient toujours. Ce sera dans *Austerlitz* d'A. Bourgeois (1837) un panorama montrant « Paris presque entier », ce sera dans *Bijou, enfant de Paris* par G. de Pixérécourt et Brazier (1838), une cascade d'eau naturelle se transformant en lave brûlante ; ce sera dans *David et Goliath* de Laloue et A. Bourgeois (1838), mimodrame composé pour exhiber le géant belge Bihin, « une espèce de Jérusalem mystique éclairée par les rayons du « triangle divin » ; ce sera dans les fameuses *Pilules du Diable* de Laloue et Labrousse (1839) le premier chemin de fer roulant sur scène et explosant ; une multiplicité de tableaux si extraordinaires que le public réclamait souvent l'auteur de ces merveilles. Plusieurs journaux de l'époque relatent qu'à la fin d'un de ces grands spectacles (*Bijou*), les spectateurs avaient réclamé l'auteur à grands cris : « On est venu nom-
 « mer M. Pixérécourt, lisons-nous dans *l'Artiste*, mais le parterre ne
 « l'entendait pas ainsi : ce n'était pas l'auteur de la prose qu'il deman-
 « dait, c'était l'auteur de ce magnifique soleil qui avait produit tant
 « d'effet. Pour qu'on le comprît mieux cette fois, il a crié : « Le Machi-
 « niste ! le machiniste ! »

« Messieurs, a repris l'acteur qui était en scène, le Machiniste est M. Sa-
 « cré ! » — « Bravo ! bravo ! nous voulons le voir. » Monsieur Sacré a
 « paru sur le théâtre de l'air d'un homme accoutumé à de pareilles
 « ovations, il avait encore les bras nus et tout son costume de travail.
 « Il a salué avec le plus grand sang-froid le public qui ne l'a laissé partir
 « qu'après l'avoir applaudi à trois ou quatre reprises » (2).

Certes, il y a bien dans la critique du temps quelques « gouttes d'absinthe perdues dans ce grand verre de miel ». Un T. Gautier relève souvent les défauts des spectacles du Cirque. Dans *David et Goliath* il trouve que les « chœurs hennissent aussi faux qu'ailleurs », que les décors de Philastre et Cambon sont d'une couleur « trop romanesque et « trop impossible », que les « feux de Bengale projettent des lueurs mal « réglées, » que les « danseuses du ballet portent des tricots « saumon,

(1) T. VII, 1836, p. 381.

(2) *Revue du théâtre*, 1838, t. XV, p. 210. *L'Artiste*, 1^{re} série, t. XV, p. 16. *Courrier des théâtres*, 1^{er} février 1838, et T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 101.

« beurre rance, ananas, potiron, ventre de biche, purée de fèves » qui leur donnent l'aspect de « glaces panachées », que « l'ange divin porte des ailes ridicules en forme de cerfs-volants détrempés par la pluie », que l'un des nuages d'une gloire céleste a la « queue prise dans un panneau de décoration »... (1).

Le public populaire n'était pas si difficile et devait, durant de longues années encore, faire fête aux spectacles imaginés par ses sorciers favoris sur lesquels continuera à régner en maître un des plus médiocres auteurs du temps mais le premier metteur en scène du boulevard : F. Laloue.

FRANÇOIS-ANTOINE HAREL

Harel, qui avait reçu de ses contemporains le surnom de « Talleyrand du Boulevard », était, vers 1830, un homme de théâtre fort connu. Alors qu'avec le Baron Taylor la mise en scène romantique pénétrait au Théâtre-Français, avec cet ancien préfet des Landes, les auteurs de la nouvelle école étaient « montés » d'abord à l'Odéon qu'il dirigea de 1829 à 1832, puis à la Porte-Saint-Martin. Il reçut, pour cette première direction, une subvention de 180.000 francs (2) et le Second Théâtre-Français devint, sous son influence, une « annexe des théâtres du boulevard » (3).

La mise en scène devait être une des plus importantes préoccupations de ce directeur épris de réclame et de *puff*.

Harel monta, à l'Odéon, le grand drame historique d'A. Dumas : *Stockholm, Rome et Fontainebleau* (1830), en prenant soin d'annoncer les frais de ce spectacle.

Le Courrier Français du 23 mars 1830 publia que les dépenses de mise en scène, pour ce drame, s'étaient élevées à 30.000 francs. Harel confia à Louis Boulanger les dessins des costumes historiques et fit appel à Ciceri pour exécuter les six décors de cet interminable spectacle. *Le Corsaire*, tout en déplorant la faiblesse de l'ouvrage, s'extasia sur la magnificence de son exécution : « Qui ne voudra contempler cette « riche et admirable mise en scène et voir les beautés remarquables « réunies à tant de fautes (16 avril 1830) ? »

Harel rêvant de marcher sur les brisées de F. Laloue commanda,

(1) *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 181.

(2) Gallois : *L'Odéon*, t. I, p. 95.

(3) Evans : *L'Odéon et le drame romantique*, p. 85.

pour l'Odéon, à A. Dumas, un grand spectacle historique : *Napoléon Bonaparte* (1831), compromis du mimodrame du Cirque Olympique et du mélodrame à nombreux tableaux du boulevard, production détestable d'un art abaissé à toutes les complaisances. Les six actes furent « bâclés en quelques jours » (1) par Dumas qui avait attrapé la « facture de la pièce panoramique » (2). Mais Harel, rongé du désir de se mettre au niveau du théâtre Franconi, ne possédait pas, malgré les 80.000 francs de dépenses de mise en scène, que lui coûta ce spectacle, les moyens exceptionnels dont disposait le théâtre-arène du boulevard du Temple.

Les trente ans d'histoire de France, étirés en vingt-trois tableaux, dégénérent en une piètre parade (3).

Pourtant Harel se piquait de surpasser en exactitude historique tous les théâtres du temps. Pour *Charles VII chez ses grands vassaux*, de Dumas (1831), il emprunta au Musée d'Artillerie des armures véritables et fit paraître sur le théâtre des animaux vivants, tout un équipage de vénerie avec ses oiseaux de proie et ses chiens (4).

Harel ne recula devant aucun sacrilège pour ajouter au piquant de ses spectacles. Il ne craignit pas de faire monter, sur la scène du Second Théâtre-Français, un éléphant ; dans le mélodrame de Saint Hilaire (1832), *Dick-Rajah* où défilèrent « toutes les scènes orientales des *Mille et une Nuits* » (5), le luxe et la magnificence de la mise en scène se corsèrent de la présentation de l'intelligent pachyderme Kiouny, le personnage le plus important de l'action.

Ces coûteux spectacles menèrent rapidement l'Odéon à la ruine ; écrasé par les charges, Harel abandonna la direction de ce théâtre et reporta son activité sur la scène de la Porte-Saint-Martin, où il devait accueillir, secondé par son opulente maîtresse, M^{lle} George, les drames les plus célèbres du temps. *Perrinet Leclerc*, d'A. Bourgeois (1833), pour lequel Charles Séchan exécuta une vue du vieux Paris en 1418 dont on dit merveille ; *Béatrix Cenci*, de M. de Custine (1833), dont les décors, confiés à Ciceri, entraînèrent l'auteur dans de fortes dépenses (6), le « clou » de ce spectacle consistait en un échafaud dressé sur la scène ;

(1) Cf. H. Lyonnet : *M^{lle} George*, p. 25.

(2) H. Parigot : *Le drame d'A. Dumas*, p. 219.

(3) J. Janin : *Journal des Débats*, 13 janvier 1831.

(4) H. Lyonnet : *M^{lle} George*, p. 25.

(5) *Courrier des théâtres*, 20 mars 1832.

(6) Cf. M^{me} Ancelet : *Les salons de Paris*, Paris, Tardieu, 1858, p. 238.

La Chambre Ardente, de Bayard (1833), où une voiture attelée roulait sur la scène; *La Vénitienne*, d'A. Bourgeois (1834), véritable *itinéraire* dans la cité des Doges et prétexte à somptueux costumes (Planches XXXV et XXXVI); *L'impératrice et la Juive*, d'A. Bourgeois (1834), un drame du Bas Empire byzantin dont la *Revue du Théâtre* écrivait : « La mise « en scène est d'une richesse éblouissante et de la plus exacte vérité. « Les costumes de cette époque, peu connus au théâtre, ont dû coûter « beaucoup de recherches et d'études » (1) (Planche XXXVII) ; *Les sept Infans de Lara*, de F. Mallefilie (1836), où Harel dressa un banquet royalement servi ; *La Guerre des Servantes*, de Théaulon et Alboize (1837), spectacle pour lequel il commanda les décors à Philastre et Cambon et les costumes à Gavarni. Dans ce mélodrame, Harel, à l'exemple de Duponchel à l'Opéra, fit jaillir l'eau naturelle sur la scène (2). Enfin lorsqu'il fut à bout d'innovations et que ses finances déclinerent, il exhiba, dans un mélodrame de circonstance: *La Fille de l'Emir*, de Mallian (1839), la ménagerie de Van Amburch, alors de passage à Paris.

Tel fut l'homme actif et entreprenant dont le nom devait si souvent être associé à ceux des deux chefs du théâtre romantique qui n'avaient pas été sans prendre des leçons de « mise en scène » au boulevard : A. Dumas et V. Hugo.

ALEXANDRE DUMAS

« Il faut que l'auteur dramatique sache mettre lui-même sa pièce « en scène. » Telle était la doctrine que nous avons vue jadis professée par un des auteurs les plus populaires du Boulevard, G. de Pixérécourt (p. 25). A. Dumas devait suivre la route tracée par le vieil auteur de *Cælina* et l'acteur Samson traita fort ironiquement ce grand faiseur qui crut devoir se parer « avec orgueil du titre de metteur en scène » (3).

Dumas, Protée du théâtre, se multiplia autour de cette machine complexe, le drame : son drame. Les décorateurs C. Séchan, Dieterle, Despléchin, élèves de Ciceri, furent sans cesse à ses ordres.

Il surveillait les costumes, la chaussure, la chapellerie, les mille accessoires qui composent « ce capharnaüm que l'on appelle une direction de théâtre » (4). « Je vous dessinerai un costume étonnant, déclara-

(1) 1834, t. I, p. 47.

(2) *Revue du théâtre*, 1837, t. XIII, p. 577.

(3) *Mémoires*, p. 262.

(4) A. Royer : *Histoire universelle du théâtre*, t. V, p. 125.

« rait-il à Bocage, le futur Antony, car vous ne pouvez pas jouer cela avec la redingote et les habits de tout le monde (1). » Il faisait répéter lui-même ses ouvrages, jouant au besoin tous les rôles (2), indiquant à ses interprètes, fussent-ils F. Lemaitre, Bocage, Mélingue ou M^{me} Dorval, leurs inflexions de voix et leurs gestes. Il attendait tout de ce contact avec la scène, vivant son drame plus encore qu'il ne l'écrivait, transformant souvent tel ou tel tableau en cours de répétitions (3). Il était sur scène enfin avec les ouvriers du théâtre, assistant aux manœuvres, activant les changements de décorations, veillant au rythme accéléré de l'action. « Rien ne languit, rien ne traîne », disait T. Gautier (4) d'un de ses spectacles. « Cent francs pour vous, aurait crié Dumas aux machinistes à la première représentation d'*Antony*, si la toile est levée avant que les applaudissements n'aient cessé (5). »

Harel devait ouvrir avec empressement le théâtre de la Porte-Saint-Martin aux spectacles variés et bruyants de Dumas, tous prétextes à un grand déploiement théâtral.

Ce fut pour *Richard Darlington* (1831), dans les décors de Charles Séchan, la reconstitution de l'élection d'un membre du Parlement en Angleterre ; une vue animée des deux tavernes louées par les deux concurrents, celle des « Armes du Roi » et celle de « Marlborough » avec les *hustings* ou gradins, adossés aux maisons et occupés par la foule des électeurs. Ce fut la « magnifique mise en scène » de la *Tour de Nesle* (1832) (6). Ce fut cette féerie de *Don Juan de Marana* (1836), sept heures de spectacle, durant lesquelles défilèrent d'innombrables costumes (7) et de brillantes décorations dues à la collaboration de Ciceri et de deux jeunes décorateurs Devoir et Pourchet qui commençaient à se faire un nom au boulevard. « Toute votre passion, écrivait le journal *L'Artiste*, « n'est plus qu'un prétexte pour faire des changements à vue et pour donner de l'ouvrage aux machinistes. Aujourd'hui, vous, A. Dumas, vous ne venez qu'après les Devoir, les Pourchet, les Ciceri et autres barbouilleurs de toiles peintes (8). »

(1) L. Séché : *La passion romantique*, p. 72.

(2) Laferrière : *Mémoires*, t. II, p. 272.

(3) Hercé : *Notes et souvenirs*, t. I, p. 66.

(4) *Histoire de l'Art dramatique*, t. V, p. 137.

(5) L. Séché : *La passion romantique*, p. 86.

(6) *Courrier des théâtres*, 30 mai 1832.

(7) Une planche de costumes est insérée dans la *Revue du théâtre*, 1836, t. IX, p. 176 (hors texte), dessiné par Alfred Albert.

(8) 1836, Première série, t. XI, p. 187.

Dumas rêva de renouveler ses exploits au Théâtre-Français dans un spectacle antique d'un genre nouveau. Il imagina un *Caligula* (1837) que reçut Vedel, le nouvel administrateur de la Maison de Molière. Pour créer l'*atmosphère* de sa pièce, Dumas s'était intéressé à l'archéologie, il s'était documenté avec fureur, il avait accumulé des notes. Jamais sans doute la « couleur locale » ne devait être poussée si loin dans les costumes (Planche XXXVIII) et les décors. Il s'agissait de reconstituer la vie romaine grouillante autour du forum, ses temples, ses boutiques, ses bains, son « lupanar », les moindres « curiosités » de la cité antique et ses spectacles les plus grandioses (1). Dumas échafaudait une Rome de Cirque avec figuration, cortèges, exhibitions équestres, une Rome de mimodrame qui eût fait florès chez Franconi. Il faisait l'impossible auprès de Vedel pour faire évoluer des chevaux sur scène, le « dada », on peut le dire, de tous les metteurs en scène du temps. Les Comédiens-Français se récriaient : « Des chevaux ! Nous qui dans notre indigence « classique pouvions à peine jouer à pied (2). » Les chevaux furent supprimés et le char de Caligula fut traîné par des femmes, les Heures du jour et de la nuit, « inventées » par Dumas en désespoir de cause. En dépit de cette restriction, le théâtre engagea des « dépenses énormes de mise en scène » (3). Le « clou » du spectacle fut ce festin de Trimalcion dans lequel Dumas tenta de reconstituer une page licencieuse du galant Pétrone. Au Théâtre-Français l'impétueux auteur n'avait guère ses coudées franches. Ce ne sera qu'au Théâtre-Historique lorsqu'il sera devenu maître incontesté de son « plateau » que ce metteur en scène né devait se sentir libre de toute contrainte. Il commandera ses décors, ses costumes, disciplinera de véritables armées de comparses et de figurants recrutés au petit bonheur, à quarante sous la soirée, les affublant tantôt de brillants oripeaux, tantôt de lamentables guenilles, les armant, les animant de sa voix puissante, les jetant sur la scène avec des cris de horde. Il y aura, dans le *Chevalier de Maison Rouge*, trois cents figurants, hommes, femmes, enfants, « tous pris au hasard, dans la rue, « dans les mansardes et dans les ateliers, venus là ne sachant pas « cinq minutes avant de quoi il était question, ni ce qu'on allait leur « demander ; or, c'était un singulier spectacle que celui de ce grand « Dumas, debout, en manches de chemise, au milieu de ces êtres le

(1) *Le Monde dramatique*, 1837, t. V, p. 413.

(2) Samson : *Mémoires*, p. 294.

(3) Latreille : *La fin du théâtre romantique*, p. 74.

« regardant de cet œil atone et méfiant que le peuple affecte d'abord en « face de toute chose inconnue »⁽¹⁾.

Régisseurs et comédiens du temps virent sur le Théâtre de Dumas le couronnement des méthodes scéniques que le Romantisme avait tant prônées. « Toutes ces parties de l'art presque toujours négligées et incomplètes sur les scènes du boulevard et même ailleurs, réalisèrent tout à coup un progrès inouï grâce au Théâtre-Historique de Dumas, proclamait Hostein. La meilleure partie de la mise en scène actuelle date de là. Je n'excepte de cette influence subie ni la Comédie-Française ni l'Opéra » (2).

Bien qu'il faille toujours n'examiner qu'avec prudence les souvenirs des comédiens, nous ne croyons pas inutile d'extraire des *Mémoires* de Laferrière un passage où les procédés scéniques de Dumas au Théâtre Historique se trouvent consignés. « Les répétitions préparatoires, écrit Laferrière, destinées à assurer la mémoire, se faisaient en l'absence des auteurs; on procédait à ce qu'on appelait le dégrossissage; on ébauchait entre soi un premier travail de mise en scène; on se groupait, on s'entendait sur certains mouvements, et notre directeur, M. Hostein (l'associé de Dumas), dont la science scénique devait être plus tard si complète, nous donnait des conseils, nous soumettait certaines observations dont la justesse ne laissait pas de nous faire une profonde impression. Aussitôt que les rôles étaient sus et que l'on pouvait répéter de mémoire, Dumas paraissait, et c'était Jupiter tonnante sortant des nuées. A l'entendre rien n'était fait, tout était à refaire et, chose à noter, M. Hostein, dès que Dumas paraissait, rentrait dans un silence systématique et une abstention qui ressemblait fort à de la dignité blessée. Je suis ici pour rendre à César ce qui appartient à César, mais je suis, en même temps, trop soucieux de la vérité, pour ne pas constater que, précisément dans cette mise en scène mémorable du *Chevalier de Maison Rouge*, il y eut un tableau, non moins mémorable, dont le maître, lorsqu'il le vit répéter devant lui, fut si émerveillé, qu'il n'y trouva rien à changer. Ce tableau connu du reste, était celui du Tribunal Révolutionnaire. » Dumas resta cependant le grand maître des cérémonies. Cette orageuse mise en scène des Girondins lui dut beaucoup. Quel bruit ! Quel vacarme ! Et Laferrière, évoquant ces derniers éclats de la grande fournaise romantique, conclura : « Il y a bien là véritablement un art, art spécial, nouveau

(1) Laferrière : *Mémoires*, t. II, p. 257.

(2) Hostein : *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, p. 21.

« venu peut-être dans l'histoire du théâtre, mais devenu l'indispensable collaborateur des dramaturges modernes : l'art de la mise en scène (1). »

VICTOR HUGO

Tout a été écrit sur V. Hugo : études sur l'homme, le poète, le mystique, le philosophe, le politique, l'artiste, le romancier, le critique, l'auteur dramatique.

Il est pourtant une partie de son immense activité qui reste mal connue, non sans doute de ceux qui ont approfondi son œuvre, mais des profanes qui ne trouvent guère l'occasion d'apprendre, dans les ouvrages courants de divulgation, que l'auteur des *Contemplations* fut aussi un « homme de théâtre », et, après tout, pourquoi ne pas lui donner ce titre si envié par tant de ses contemporains : « un metteur en scène ».

Les manuscrits de V. Hugo sont les premiers témoins de l'attention portée par l'auteur à l'exécution théâtrale. Les indications scéniques, sur la plupart d'entre eux, sont abondantes, souvent même excessives comme dans *Marion De Lorme* (2). « Du lieu idéal, au point d'en être « inexistant, de l'ancienne tragédie, écrit Louis Maigron, nous sommes « transportés dans un lieu précis, décrit et reconstitué avec une science « et une patience d'antiquaire et si minutieusement que la fantaisie « n'est guère possible au décorateur dont le dramaturge a fait son es- « clave (3). »

A mesure que V. Hugo se familiarisera davantage avec la vie des « planches », il prendra en outre l'habitude d'esquisser, sur certaines pages de ses manuscrits, des croquis sommaires de décors. Nous verrons ainsi, en marge de la première page du deuxième acte du *Roi s'amuse* (4), une « plantation » de décor indiquant, à gauche la maison habitée par dame Bérarde et Blanche, à droite le mur et le jardin de l'Hôtel Cossé, et, dans le fond, Paris et le clocher de Saint-Séverin (Planche XXXIX). Ces schémas se préciseront peu à peu en de véritables petites maquettes. Le manuscrit d'*Angelo* (5) comportera deux esquisses de décors plus poussées : une, pour la deuxième ; une, pour la troisième journée.

(1) Laferrière : *Mémoires*, t. II, p. 254.

(2) Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Fonds Hugo, n° 15.

(3) *Deux ouvriers du romantisme : Vitet et Vigny*, p. 170.

(4) Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Fonds Hugo, n° 16.

(5) *Idem*, n° 18.

V. Hugo composait son décor au fur et à mesure qu'il imaginait l'action de son drame. Dans le manuscrit de *Ruy Blas* (1), beaucoup d'indications scéniques furent soit précisées, soit modifiées par des retouches successives en cours de composition.

Dans aucun autre ouvrage l'auteur ne soigna davantage sa mise en scène. En même temps qu'il s'attachait, dans le texte, à l'exactitude du moindre « détail de vie publique ou privée, d'intérieur, d'ameublement, de blason, d'étiquette, de biographie, de chiffre ou de topographie » (2), il précisait toutes les particularités d'exécution matérielle. Ici, on relève, esquissé dans une marge, un de ces croquis scéniques comme sont habitués à en dresser les gens rompus au métier des planches, là, on voit un projet de décor avec ses trois faces de châssis et tout son mobilier.

Avec le temps, V. Hugo perfectionnera encore son « métier » de décorateur. Le manuscrit des *Jumeaux* (3) comporte, dans une de ses marges, un projet de décor pour le deuxième acte, montrant une plantation assez compliquée d'intérieur exécuté en clair-obscur. Une chambre au plafond bas en voûte, meublée d'un grand lit à colonnes, d'une table, de fauteuils et ornée d'une immense cheminée. C'est là une véritable maquette qu'un Ciceri ou un Séchan aurait pu signer. La note descriptive se rapportant à ce décor est composée, sur le manuscrit, de touches successives indiquant de nombreuses corrections.

Maints détails révèlent que l'auteur aimait en écrivant « voir » et « avoir » son décor devant lui, et lorsqu'un décorateur comme Ciceri eut à exécuter les décors des *Burgraves* (4) il n'eut qu'à copier intégralement sur le théâtre les projets dessinés par l'auteur dans son manuscrit (Planche XL). Comme le disait justement E. Perrin, tout était prévu, ordonné par V. Hugo avant même que le travail n'ait été entrepris sur le théâtre (5). Combien ignorent cet aspect de l'œuvre du chef de l'Ecole Romantique, montrant V. Hugo constamment préoccupé par la réalisation matérielle de chaque élément de ses drames. Il est même curieux de constater que, dans son bel ouvrage : *Victor Hugo Artiste*, M. Raymond Escholier n'ait pas accordé la moindre place, sinon à ses croquis

(1) Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Fonds Hugo, n° 19.

(2) Note de *Ruy Blas*, Ed. Furne, 1844, p. 239.

(3) Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Fonds Hugo, n° 58.

(4) *Idem*, n° 20.

(5) E. Perrin : *Etude sur la mise en scène*, Paris, Quantin, 1883, in-8°, p. 83.

schématiques de plantations de décors, du moins à certains de ses dessins fort poussés, véritables petites maquettes théâtrales.

V. Hugo était peintre-scénographe et devant quelques-unes de ses sombres maquettes à la Piranèse (1), Louis Réau a pu écrire : « bien des « décorateurs lui envieraient ce don étrange de créer des donjons, des « églises en ruines d'une architecture inconnue et pleine de mystère « dont l'aspect vous oppresse comme un cauchemar » (2). V. Hugo n'aurait-il pas dit lui-même un jour : « Ah ! si je n'avais pas eu le goût « des vers, quel architecte décorateur j'eusse fait (3). »

Il eût pu ajouter : « et quel dessinateur de costumes ! » V. Hugo décrivait toujours avec une complaisance, que ses adversaires n'étaient pas sans lui reprocher (4), les habillements de ses personnages, précisant, sur ses manuscrits, dans des notes marginales, les détails utiles à l'exécution (5) de certains d'entre eux. Il indiquait volontiers aux dessinateurs leur tâche. Dans une lettre adressée à Eugène Delacroix, il donnait à l'auteur de la *Barque du Dante* ses instructions pour la composition des costumes des personnages d'*Amy Robsart* (6). Et le peintre lui expédiait diligemment ses aquarelles (Planche XLI) : « Je vous envoie, « mon cher ami, écrivait-il à V. Hugo, la presque totalité des costumes « en question. Le tailleur peut entrer en danse. Il n'y comprendra peut-être rien du tout (7). Mais au reste, j'arrive moi-même pour éclairer « toutes difficultés (8). »

A l'occasion, V. Hugo se substituait même à ses ordinaires collaborateurs : E. Delacroix, L. Boulanger, Auguste de Châtillon, Gavarni. Il composa ainsi le costume de Triboulet copié sur un tableau du Louvre d'Antonis Moor, dit Antonio Moro, peintre flamand, représentant le dernier bouffon de Charles-Quint. H. Lyonnet, dans les *Premières de V. Hugo* (p. 64), signale ce petit dessin en couleur conservé à la Bibliothèque de la Comédie-Française. (Nous eussions souhaité reproduire cette maquette exécutée par V. Hugo, mais nous dûmes abandonner

(1) Cf. un dessin de V. Hugo pour le *Roi s'amuse*, collection de la Comédie-Française, reproduit dans Loliée : *La Comédie Française*, p. 225.

(2) *L'art romantique*, p. 144.

(3) H. Parigot : *Le drame de Dumas*, p. 12.

(4) Jay : *Conversion d'un romantique*, p. 201.

(5) Le costume de Rodolfo dans *Angelo*.

(6) Copie dans les dossiers de Burty. Cf. *Delacroix*, par Moreau-Nelaton, t. I, p. 193.

(7) Cette crainte formulée par Delacroix montre combien ces costumes devaient alors sembler nouveaux aux costumiers chargés de les réaliser.

(8) Cf. Moreau-Nelaton : *Delacroix*, t. I, p. 193.

ce projet, l'administration du Théâtre ne nous ayant pas donné l'autorisation de travailler à ses archives.)

Le costume, dans le drame d'Hugo, c'est le personnage. L'auteur fait souvent changer le costume de ses héros suivant les situations et un seul costume exige souvent des recherches de toutes sortes, tel ce « magnifique négligé du matin » du *Roi s'amuse* (Pl. XLII) copié par Auguste de Châtillon, non pas comme Adèle Hugo l'assure (1) et comme le répèteront tour à tour : H. Lyonnet (2), G. Bapst (3) et J. Valter (4), sur celui du « Joueur de contrebasse » représenté dans les *Noces de Cana* de Véronèse, mais sur le costume du personnage qui, sur ce tableau, debout devant la table, lève une coupe (5). Si banal que ce costume puisse maintenant paraître, il n'en révolutionna pas moins le parterre du Théâtre-Français. L'apparition de cette robe de chambre souleva de vives protestations de la part du public qui trouvait inconvenant de présenter un roi de France en une tenue si peu conforme à la traditionnelle majesté attribuée sur scène aux monarques. La « sévérité » historique du costume à laquelle l'auteur attachait tant de prix n'avait pas toujours gain de cause. V. Hugo qui, en vrai metteur en scène, surveillait les détails d'exécution de ses costumes, dut souvent en rabattre auprès de ses interprètes féminines. En dépit de ses objurgations, M^{lle} Mars parut dans le rôle de la Tisbé (Planche XLIII), coiffée d'un turban qui, selon ses propres termes, « la faisait toute jeune ». T. Gautier reprocha d'ailleurs à l'élégante sociétaire son attention pour la mode et décrivit son costume sans enthousiasme : « C'était quelque chose de « décent et de sobre dans le style troubadour, des turbans et des toques, « des jockeys (6) aux manches, un costume avec lequel on eût pu « aller en soirée (7). »

V. Hugo n'eut pas moins de peine à faire triompher auprès de celle qui devait être la compagne de sa vie, Juliette Drouet, l'habit de patricienne à guimpe montante que Louis Boulanger avait dessiné pour le rôle de la Princesse Negroni dans *Lucrèce Borgia*. La débutante tenait à porter une robe décolletée et arriva à ses fins (Planche XLIV).

(1) *V. Hugo raconté par un témoin de sa vie*, p. 164.

(2) *Les premières de V. Hugo*, p. 73.

(3) *Essai sur l'histoire du théâtre*, p. 545.

(4) *Première du Roi s'amuse*, p. 27.

(5) C'est Benedetto Caliani, frère de Véronèse.

(6) Ornement qui consiste en une garniture attachée près de l'épaule dans les robes de femmes.

(7) *Histoire de l'art dramatique*, t. VI, p. 181.

« Que voulez-vous ? se serait écrié l'auteur à ses amis qui protestaient
 « au nom de l'exactitude historique, mieux respectée par Frédérick
 « Lemaître dans le rôle de Gennaro (Planche XLV), je ne puis
 « empêcher cette pauvre fille de montrer sa marchandise (1). »

Abstraction faite de ces concessions aux coquetteries de ses comédiennes, V. Hugo se montra fort intransigeant sur la réalisation de ses drames. Il ne se reposait sur personne du soin de la mise en scène, allait trouver les directeurs et imposait le plus possible ses volontés, réclamant par exemple d'Harel à la Porte-Saint-Martin un contrat dans lequel le directeur s'engageait à suivre exactement les indications de mise en scène de l'auteur et à faire exécuter les décors et les costumes de *Marie Tudor* avec tout l'éclat possible (2).

Il s'entendait directement avec les décorateurs et les dessinateurs des théâtres : « Il serait fort à souhaiter, écrivait-il au Baron Taylor, « que M. Ciceri et le dessinateur des costumes (A. de Châtillon) passent au théâtre le jour de la lecture (*Roi s'amuse*) pour que je puisse « leur parler (3). » Il reste de cette collaboration de V. Hugo et de Ciceri pour le *Roi s'amuse* une esquisse à la mine de plomb rehaussée au lavis (Planche XLVI) et ayant servi au décorateur à exécuter la toile de fond du quatrième acte qui représentait bien alors, avant que V. Hugo n'eût transporté la scène à Saint-Germain, « une grève déserte voisine de la « porte de la Tournelle. »

Le rôle de V. Hugo qui dirigeait lui-même les répétitions de ses ouvrages, répétitions souvent orageuses quand elles mettaient par exemple en présence dans *Angelo* deux comédiennes rivales, M^{lle} Mars, la toute-puissante sociétaire du Théâtre-Français, et M^{me} Dorval, l'actrice du boulevard (Planche XLVII), le rôle de V. Hugo justifiait donc les dires de P.-J. Rousseau qui, dans son *Code Théâtral* signalait, déjà en 1829, que la mise en scène était à Paris, non la fonction des régisseurs, mais l'apanage des directeurs de théâtres et des « auteurs eux-mêmes » (4).

Comme devait le reconnaître justement Gustave Planche (5), le drame romantique avait réduit la mission de l'auteur tragique du côté de l'art pour l'étendre du côté du métier. Le décor et l'accessoire étant

(1) Aubineau : *Epaves*, p. 82.

(2) H. Lyonnet : *Les premières de V. Hugo*, pp. 96 et 109.

(3) *Ibid.*, p. 59, Lettre provenant de la collection d'autographes de M^{me} Bartet.

(4) P.-J. Rousseau : *Code théâtral*, p. 77 et 78.

(5) *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1833, p. 393.

au premier plan, l'effet matériel étant recherché pour lui-même, il était naturel de voir l'auteur devenir « architecte et maître de cérémonies » (1).

Désormais le poète, le décorateur, le machiniste, le costumier, le metteur en scène ne faisaient qu'un.

(1) J. Janin : *Histoire de la littérature dramatique*, t. IV, p. 376.

CHAPITRE IX

Les livrets scéniques.

Livrets scéniques de la *Muette de Portici* et de *Henri III et sa cour*. — Les journaux, les revues et les mises en scène. — Le livret scénique de *Zampa* par Solomé. — Collection de mises en scène de Louis Palianti. — Le livret scénique de *Ruy Blas*. — L'opinion de Scribe sur les livrets scéniques. — Une bibliothèque de mises en scène.

L'intérêt que l'on portait, au cours du XIX^e siècle, à l'exécution matérielle des spectacles se manifeste par un fait nouveau dans l'histoire du théâtre : la publication des livrets de mise en scène.

Il ne faut pas remonter fort loin dans le passé pour chercher les premiers spécimens de ces curieux écrits uniquement consacrés à la technique théâtrale.

Nous avons eu déjà à signaler, en effet, un livret de ce genre que le régisseur du Théâtre-Français, Solomé, avait fait paraître en 1827, livret dans lequel se trouvaient consignées les observations utiles à la *Mise en scène des Trois Quartiers* de Picard (p. 80).

Les doctrines du théâtre romantique ne furent pas sans contribuer à développer cette pratique.

Les régisseurs de théâtre firent imprimer des notes et des indications pour « monter » les ouvrages en vogue. Sans doute, l'acteur De Lanoue avait-il déjà fait sentir au XVIII^e siècle « tout l'intérêt qu'il y avait « pour une représentation bien ordonnée à marquer d'avance la place « des acteurs sur le théâtre » (1), sans doute, J. B. Colson avait-il relevé, dans son *Répertoire du Théâtre-Français* (1817-1819), les détails relatifs à un certain nombre de spectacles, mais l'idée de faire paraître des « mises en scène » complètes indiquant jusqu'aux moindres détails d'exécution, était assurément toute nouvelle.

La publication de ces petites brochures avait déchaîné d'ailleurs l'hostilité de certain critique tout disposé à qualifier ces méthodes de « pufisme » théâtral. (Cf. notre thèse complémentaire, sur la mise en scène de *Henri III* par Albertin. Avant-propos.)

(1) Loliée : *La Comédie-Française*, p. 8.

Solomé, alors régisseur de l'Académie de Musique, avait publié ses *Indications générales et observations pour la mise en scène de la Muette de Portici* (1) et Albertin, directeur de la scène près le Théâtre-Français, ses *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour* (2).

Composition, plantation et manœuvre des décors, jeux de scène des principaux personnages à chaque réplique, disposition des groupes de comparses, description des costumes, liste des accessoires à chaque acte, il n'est pas un détail de mise en scène qui ne se trouve soigneusement consigné en ces petits livrets qui s'ingénient souvent aussi à donner des moyens de simplifier l'exécution des mises en scène compliquées et coûteuses, telles qu'elles étaient réalisées dans la capitale, afin de permettre aux directeurs de province, auxquels était surtout consacrée cette documentation, de représenter les œuvres du répertoire parisien (3).

Certains journaux et certaines revues spécialement consacrés à l'art théâtral, s'inspirant des livrets de mises en scène publiés par les gens de théâtre, joignaient souvent à leurs comptes rendus de spectacles des « mises en scène » complètes d'ouvrages en vogue. Le *Moniteur des Théâtres*, le *Gil Blas*, la *Revue du Théâtre* furent les spécialistes du genre. Goizet, l'auteur du *Dictionnaire dramatique*, assumait la fonction qui consistait, à la *Revue du Théâtre*, à « faire des mises en scène » (4).

En présentant ces informations d'un genre nouveau, la revue adressait à ses lecteurs cette note significative : « Désormais, nous pourrions satisfaire les goûts des diverses classes de nos souscripteurs en mettant sur une feuille à part, qui donnera aussi plus de variété au recueil, les tableaux du personnel et l'explication des mises en scène. Cette dernière partie du matériel scénique sera traitée avec un nouveau soin. Ainsi, outre la description des décors, des costumes et des ameublements, nous indiquerons, dans les scènes principales des ouvrages susceptibles d'être représentés en province, les entrées et les sorties avec la position de chaque acteur, marquée par un chiffre explicatif, en y joignant des dessins (5). » Il est ainsi pos-

(1) Paris, Duverger, s. d. (1828), in-8°.

(2) *Idem* (1829), in-8°.

(3) Cf. Les simplifications suggérées par Solomé dans le livret de *Mise en scène de la Muette de Portici*, p. 57.

(4) Cf. E. Montagne : *Le manteau d'Arlequin*, p. 228,

(5) 1834-1835, t. I, II, p. 63.

sible de trouver dans cette revue les notes relatives à l'exécution scénique des drames les plus célèbres de l'époque : *Angelo*, *Chatterton*, *Don Juan de Marana*, *Gaspardo le pêcheur*, *Kean*, les *Sept Enfants de Lara*, etc., etc. (1).

Ces relevés de mises en scène offrent donc l'intérêt, pour l'histoire du théâtre qui, jusqu'à présent, n'en a guère fait état, d'être les comptes rendus fidèles, par des gens de métier, d'un bon nombre de spectacles du temps.

Un des plus curieux écrits de ce genre est, sans doute, le livret de mise en scène de l'opéra-comique *Zampa* (1831) (2) par Solomé. Chaque page nous révèle de piquants détails d'exécution. Outre les indications nécessaires aux décors et aux costumes et la description du coup de théâtre final où un jeu de machine engloutit Zampa et la statue fantastique au milieu des éclairs, du tonnerre et des flammes, nous pouvons voir quelle importance était accordée à chacun des accessoires devant figurer sur scène. A la scène XIV de l'acte II, le livret signale qu'il est nécessaire de brûler de l'encens près de la rampe « pour que « l'odeur aille dans la salle à l'ouverture de l'église » (3). Les apprêts d'un festin sont minutieusement décrits : « Il y a un paon avec une queue « en éventail, une hure de sanglier, un gros pâté, deux plats d'autres « choses ; beaucoup d'assiettes de fruits, de pâtisserie ; toute la « vaisselle est or et argent ; tout peut se faire en carton et n'est pas très « cher. Quatre flambeaux gothiques avec de grosses bougies rouges « dedans ; autant de coupes d'or et d'argent que de choristes ; des cou- « verts *idem* ; bouteilles du siècle, elles sont grandes et longues du cou ; « des vases de vin toujours or et argent ; si l'on change les personnes « qui doivent mettre le couvert, on fera bien de servir la table avant de « commencer, pour que chacun mette à sa place ce qu'il doit porter. « Il faut une nappe et des serviettes damassées (4). » Quant à la statue fantastique, elle jouait un rôle si important qu'une note spéciale lui est consacrée : « Comme toute la pièce est dans cette statue, soulignait

(1) Une liste de ces livrets de mises en scène figure au chapitre XVI de notre *Bibliographie de l'art théâtral en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*.

(2) Par Mélesville ; musique d'Hérold.

(3) Solomé : *Mise en scène pour Zampa*, p. 36.

(4) *Ibidem*.

« Solomé, les directeurs qui la voudront comme à l'Opéra-Comique, je la leur procurerai pour quatre-vingts francs ; elle pourra guider pour faire les autres (1). »

Nous devons à Solomé qui travailla pour le Théâtre-Français, l'Opéra et l'Opéra-Comique, quelques livrets de ce genre. Mais la plus importante collection de « mises en scène » fut réunie par un régisseur de l'Opéra-Comique, Louis Palianti. Le catalogue général de la Bibliothèque Nationale ne compte pas moins de cent trente-huit livrets de mises en scène d'opéras, d'opéras-comiques, de drames, de comédies, de vaudevilles publiés par cet auteur.

Nous trouverons dans cette collection le livret de mise en scène de *Ruy Blas* (2). La « plantation » du décor du deuxième acte (planche XLVIII), publiée par ce régisseur à l'époque de la création du drame de V. Hugo au Théâtre de la Renaissance en 1838, sous la Direction d'Anthénor Joly, offre le double avantage de donner un exemple typique de ces relevés schématiques que l'on trouve nombreux dans les livrets de mise en scène et de divulguer un détail de la vie théâtrale du temps dont aucun commentateur de l'œuvre dramatique de V. Hugo ne nous paraît avoir, jusqu'ici, relaté l'existence.

Les auteurs du temps semblent avoir fort bien accueilli cette intrusion, dans leur œuvre, de ces « maîtres Jacques » du Théâtre : les régisseurs.

Ces derniers prenaient à cœur de ne rien publier qui ne fût conforme à la volonté des premiers et souvent signalaient, en quelques notes, leur attitude à cet égard.

Les livrets scéniques étaient approuvés par les auteurs. C'était pour eux l'assurance de savoir leur ouvrage représenté dans des conditions matérielles satisfaisantes en cas de reprise.

Montait-on tel drame, telle comédie, tel opéra, tel vaudeville sur une scène de province, le régisseur pouvait se procurer, en même temps que le texte, soit dans les collections de mises en scène, soit par le truchement de certains journaux de théâtre, le « mode d'emploi » du spectacle.

Palianti, en présentant au public sa collection de « Mises en scène », se flattait d'avoir obtenu de nombreux éloges, de flatteuses sympathies

(1) Salomé : *Mise en scène pour Zampa*, p. 32.

(2) Paris, A. Belin, s. d. (1838), gr. in-8°.

et d'honorables encouragements (1), et à l'appui de ses dires, publiait une lettre d'Eugène Scribe dont il nous semble indispensable de citer le texte intégral : « Monsieur, vous me demandez mon avis sur les « Mises en scène » publiées par vous jusqu'à ce jour. Avant tout, je vous adresse mes remerciements pour les services que vous m'avez rendus à moi en particulier et à tous mes confrères et à l'art dramatique en général. Je pense que votre travail est fait avec tant de soins et d'intelligence qu'il rend claire et évidente la pensée de l'auteur, qu'il peut tenir lieu de sa présence aux répétitions, qu'il doit aider grandement à la réussite des ouvrages dramatiques en province et à l'étranger et que son utilité est incontestable. Ce qui serait à désirer maintenant, ce serait de vous voir étendre votre publication à un bien plus grand nombre de « mises en scène » ; elles devraient non seulement faire partie des bibliothèques de théâtres de la province, mais figurer dans les archives de nos théâtres nationaux. L'oubli des bonnes traditions serait désormais impossible, et il est regrettable qu'un pareil travail n'ait pu être exécuté depuis longtemps. Recevez donc de nouveau, mon Cher Paliani, l'expression de ma reconnaissance et les vœux que je forme dans l'intérêt de l'art pour que vos efforts obtiennent tout le développement et tout le succès qu'ils méritent.

« Votre tout dévoué : E. Scribe de l'Académie Française. »

Nous nous devons de signaler que cette pratique, alors acquise, devait, de nos jours, trouver un prolongement dans la fondation de « la Bibliothèque de Mises en scène des Auteurs et Compositeurs dramatiques et lyriques » reconnue d'utilité publique par décret du 14 mars 1924.

Nous ne saurions trop souligner l'immense intérêt qu'un organisme de ce genre présente pour l'histoire du théâtre. Nous avons trouvé nous-mêmes d'utiles documents dans l'importante collection de livrets de mises en scène conservés dans les locaux de l'Amicale des Régisseurs de Théâtres français, 18, rue Laffitte à Paris où se trouve abritée cette Bibliothèque, surtout connue par les gens de théâtre.

Un accueil cordial et une charmante hospitalité y sont réservés aux chercheurs et une fondation de ce genre ne saurait mériter qu'éloges, encouragement, voire même extension.

Cependant, à nos yeux, une documentation de cet ordre n'est pré-

(1) Texte relevé au dos de la couverture du livret de mise en scène du *Domino noir*, opéra-comique de Scribe et Auber.

cieuse que pour l'histoire. L'art théâtral nous semble devoir vivre de perpétuel renouvellement. Et, de nos jours, l'utilisation pratique de ces mises en scène « toutes faites » peut soulever bien des critiques (1).

Ne nous égarons pas trop tôt sur ce terrain brûlant sur lequel nous aurons bientôt à revenir et considérons à présent les études inspirées aux environs de 1830 par la « mise en scène » cet art nouveau qui devait, au cours des temps, soulever de si passionnées controverses.

(1) Pour l'examen détaillé d'un livret scénique publié aux temps romantiques, nous demandons au lecteur de se reporter à notre thèse complémentaire qui consiste en l'édition critique d'un livret relevé par le régisseur Albertin et intitulé : *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour*, d'Alexandre Dumas.

CHAPITRE X

Les études sur l'art théâtral.

L'histoire du théâtre et la mise en scène. — Les publications d'art scénique : recueils de scènes théâtrales et de costumes. — La presse et la technique du spectacle. — La mise en scène reconnue comme art.

Nous avons eu l'occasion de remarquer, dans notre troisième chapitre, que certains auteurs s'étaient, au début du XIX^e siècle, intéressés aux questions afférentes à la technique théâtrale.

Cependant, la mise en scène « art nouveau » ne commença vraiment à prendre rang dans l'histoire du théâtre qu'aux temps romantiques.

Désormais, ne fût-ce que pour en dénigrer les excès, les historiens du théâtre ne purent rester indifférents à l'art scénique. Le *Code théâtral* de Pierre-Joseph Rousseau, que nous avons déjà cité, comportait dès 1829 un chapitre exclusivement consacré à la « Mise en scène ». Dans ce chapitre, ni fort long ni fort significatif, mais qui mérite d'être cité, l'auteur décrivait surtout les fonctions du régisseur dans les théâtres de province.

Plus importante devait être l'étude d'un auteur bien oublié, E.-N. Viollet-le-Duc père, qui accorda dans son *Précis de l'art dramatique* (1) une attention particulière au « Matériel de l'art dramatique ».

Tout en n'approuvant pas sans réticences les complications accessoires propres à détourner le spectateur de l'intérêt intellectuel que doit avant tout éveiller le drame, l'auteur abordait courageusement (le mot n'est pas trop fort à l'époque) la question de la mise en scène. « Quoique la portion matérielle de la *mise en scène* ne nous ait pas paru « d'abord faire partie intégrante d'un traité sur l'art dramatique, écrit-il, nous avons pensé plus tard que peut-être nous reprocherait-on d'avoir entièrement omis cet accessoire. Et, en effet, c'est « en vain que nous voudrions justifier cet oubli par le silence des « écrivains qui nous ont précédés en traitant de l'art dramatique ; le

(1) Paris, Bachelier, 1830, in-32.

« *spectacle* proprement dit, la vérité des décorations, l'exactitude du costume visuel n'étaient pas alors aussi rigoureusement exigés qu'ils le sont devenus depuis. Ce n'est même plus une question à agiter que de savoir si la perfection de la mise en scène annonce un progrès dans l'art. C'est une nécessité à laquelle il faut se soumettre et l'on ne peut nier que *bien monter* un ouvrage c'est lui préparer une chance de succès... L'usage l'a emporté, et ce serait aujourd'hui risquer le sort d'un ouvrage dramatique que de l'abandonner au seul talent de son auteur, sans réclamer le secours du peintre, du machiniste, du tailleur et du comparse (1). »

Fait intéressant à noter, alors que les écrits consacrés à l'étude des spectacles du temps se multipliaient, un historien de théâtre à cette époque publiait même un ouvrage sur l'évolution de l'art scénique dans le passé. E. Morice composa, en effet, en 1836, son *Essai sur la mise en scène des Mystères au Cid* (2). Ce sont là des études toutes nouvelles auxquelles on n'eût, auparavant, jamais songé à se livrer.

Vers cette époque on commença à souhaiter la publication, en regard de la littérature, d'ouvrages spéciaux destinés à garder le souvenir de l'exécution matérielle des spectacles. Quand le lustre pâlit sur la dernière représentation d'un drame, d'une comédie, d'un opéra, que restait-il de l'immense labeur de ces actifs ouvriers : décorateurs, costumiers, metteurs en scène, qui ont apporté à l'auteur leur indispensable collaboration ? T. Gautier faisait ressortir le caractère éphémère de la mise en scène. « Il est vraiment regrettable, soupirait-il, que tant de splendides décorations, tant de charmants costumes, tant de cortèges magnifiques disparaissent sans laisser de traces. Tout ce luxe, toute cette féerie, tout cet art dépensé en pure perte, toutes ces richesses prodiguées qui doivent, la vogue passée, s'ensevelir à tout jamais dans la poussière des magasins, inspirent une pensée de regret au spectateur le plus indifférent... Les beaux paysages fleuris et verdoyants, les palais à colonnades infinies, sont effacés par l'éponge impitoyable (3). » Ne faudrait-il pas fixer méthodiquement les différents éléments de l'appareil figuratif des œuvres ayant paru sur les théâtres ? « A la vivacité et au piquant du feuilleton contemporain, écrivait toujours T. Gautier, nous voudrions joindre le sérieux et le luxe d'un livre dont les feuillets ne doivent pas être éparpillés par le vent de la publi-

(1) *Précis de l'art dramatique*, p. 220.

(2) Paris, Librairie française, allemande et anglaise, 1836, in-12.

(3) *Souvenirs de théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1883, p. 69.

« cité et qui peut espérer prendre un jour place dans les bibliothèques (1). » « Il faudrait faire un livre sur l'Opéra... un livre qui serait à la fois, un libretto, un feuilleton et un album, où la gravure viendrait en aide au texte et le texte à la gravure, où l'on verrait, à l'angle d'une page, dans la tête de lettre, le long d'une justification, se dessiner une décoration, une marche, un costume, quelque détail curieux et caractéristique de l'ouvrage. Ainsi seraient conservés mille aspects, mille particularités de mise en scène qui s'oublient vite et dont la tradition ne peut plus se retrouver (2). »

Une publication du temps, l'*Album des théâtres*, de Guyot et Debacq, semblait devoir répondre au vœu exprimé par le critique de la *Presse*. Douze ou quinze jours après la première représentation d'un ouvrage dramatique favorablement accueilli du public, écrivaient ces auteurs, l'*Album des théâtres* en reproduira fidèlement les principales scènes, les costumes et les décorations. Les directeurs des théâtres de la province et de l'étranger trouveront, dans notre album, le meilleur régulateur pour la mise en scène des ouvrages nouveaux. »

Cette publication éphémère promettait plus qu'elle ne devait tenir ; elle ne parut que pour l'année 1837.

Plus tard, A. Challamel publiera son *Album de l'Opéra* (1844) (planche XLIX) et P. Chasles ses *Beautés de l'Opéra* (1845), ouvrages illustrés de nombreuses scènes lyriques. Plus nombreuses devaient être les publications destinées au costume théâtral. Le lecteur trouvera, au chapitre XVII de notre *Bibliographie de l'art théâtral* une liste assez complète de ces recueils où les Lacauchie, les Deveria, les Gavarni, les Vizentini, les Boulanger, nous ont laissé le souvenir des innombrables costumes qui défilèrent sur toutes les scènes parisiennes. Mais nous tenons à signaler tout particulièrement une des plus importantes collections de costumes de théâtre de l'époque : *La Petite Galerie dramatique* ou recueil des différents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale, à Paris, chez Martinet, rue du Coq, s. d. (1796-1843), in-8°. Cette collection ne rassemble pas moins de seize cent trent-sept planches gravées et coloriées par Joly, Carle (Vernet), Duplessis-Bertaux, T. Merle, Dubois, Boullay, Pitrot, Horace Vernet, Gatine, Chaponnier fils, Armand, Clément Maleuvre et Garnerey, auteur d'une grande partie de ces reproductions. Les coloris de ces planches, très chauds et

(1) *Souvenirs de théâtre*, p. 71.

(2) *Idem*, p. 70.

très francs, leur dessin net et précieux confèrent à l'ensemble des recueils constituant la collection Martinet un charmant attrait et une incontestable supériorité sur la plupart des documents chromolithographiques du temps.

À l'époque où ils parurent, ces recueils s'adressaient au public même ; l'éditeur présentait en effet sa collection en y insérant, en cours de publication, une note révélant l'intérêt que l'on portait alors au costume théâtral : « Je m'empresse de rappeler aux amateurs qu'en publiant « cet ouvrage, je me suis moins attaché à la perfection du travail et de « la ressemblance des traits, qu'à l'exactitude rigoureuse des costumes, « écrivait Martinet. J'ai cherché à peindre l'originalité du caractère « de chaque personnage, son attitude et sa situation théâtrale. En un « mot, j'ai voulu représenter non pas l'homme, mais le comédien et inté- « resser ainsi le public en réveillant ses souvenirs (1). »

Le public devait être aussi initié aux mystères de la scène par les journaux de théâtre où l'on vit paraître, peu à peu, des articles exclusivement consacrés à l'étude de la technique théâtrale.

Sans parler des feuilletons dramatiques d'un journal comme la *Presse*, où T. Gautier se plaisait à décrire longuement les décorations qu'il jugeait dignes d'intérêt, les « trucs » et les machines dont le fonctionnement l'avait frappé, les costumes qui l'avaient charmé ou lui avaient déplu, on peut découvrir dans la presse du temps quelques études sur les diverses parties du matériel scénique.

Dans la *Revue du théâtre*, fondée par Victor Herbin, Dumersan publia une étude générale intitulée *Décors et Décorations* (2) dans laquelle l'auteur cherchait surtout à déterminer la signification de ces deux termes : J. B. de Partoudry y consacrait un article au *Costume de théâtre* (3) ; H. Trianon y signalait ces lignes : « Jusqu'alors, on n'avait parlé « de la décoration théâtrale qu'en passant. Nous voulons qu'elle ait sa « part dans la critique générale que nous exerçons sur toutes les œuvres « d'art et de littérature... C'est au présent seul que le peintre en décors « s'adresse. Le présent serait ingrat, s'il manquait au peintre en décors, « soit pour le blâme, soit pour l'éloge. Nous voulons réparer l'injuste « oubli dans lequel la presse quotidienne ou périodique ensevelit en- « core cette nombreuse classe d'artistes. Nous voulons appeler l'atten-

(1) Nous n'avons relevé l'existence de cette note que dans l'exemplaire du tome V de la collection, conservée à la Bibliothèque de l'Opéra.

(2) 1834, t. I, p. 71.

(3) 1835, t. III, p. 228.

« tion du public sur leurs œuvres trop souvent acceptées ou rejetées
« sans examen sérieux (1). »

Le *Monde dramatique*, de son côté, se faisait le champion des préoccupations nouvelles : « Nous sommes dans un siècle où on n'aime le
« théâtre qu'à condition qu'il parle aux yeux aussi bien qu'à l'esprit,
« lisons-nous dans la première livraison de 1835. Cette exigence, nous
« la comprenons et nous y répondons. A côté de l'analyse de chaque
« pièce, une gravure représentant la décoration, les personnages de la
« pièce, analysera pour ainsi dire la partie matérielle du théâtre » (2).
Et la même année devait paraître, dans ce journal, une série d'études
intitulées : *Intérieur des théâtres. Mise en scène* (3), ensemble d'articles
spécialement consacrés à l'examen des fonctions de régisseurs,
de metteurs en scène, de machinistes, de décorateurs, de costumiers, et
dévoilant toutes les complications inhérentes à la préparation d'un
spectacle, quel que soit son genre. « Dès que l'on va répéter sur le théâ-
« tre, la première besogne est la mise en scène. La mise en scène est
« la partie la plus délicate de la représentation. Le public ne peut se
« rendre compte des difficultés qu'il a fallu surmonter pour mettre
« une pièce en scène. C'est un métier, c'est un art que cela et c'est
« un art très difficile », écrivait le *Monde dramatique* (4) en manière
de préambule.

Ainsi, le terme « mise en scène » était généralement adopté et les
différents arts qui avaient toujours contribué, fût-ce au plus lointain
des âges, à la présentation de toute fiction dramatique, étaient consi-
dérés, en leur ensemble, comme un *art unique* sans doute dépendant de
l'art dramatique, mais cependant distinct, un « art difficile » dont tout
le monde commençait à parler, sans nettement le définir.

Telle était la place conquise dans l'histoire théâtrale par la techni-
que scénique à laquelle, jadis, nul n'avait jamais songé à porter attention.

Quelques critiques du temps estimèrent alors que cette attention
était devenue par trop exclusive et il convient maintenant d'opposer à
ces publications qui acceptaient de reconnaître la mise en scène comme
un chapitre de l'histoire du théâtre, un certain nombre d'écrits plus
véhéments dont les auteurs accusaient les nouvelles méthodes théâ-
trales d'être les causes directes de la décadence de l'art dramatique.

(1) 1836, t. VII, p. 313 : *De la peinture en décorations théâtrales.*

(2) 1835, t. I, p. IV.

(3) Tome II, pp. 209, 277, 305.

(4) 1835, t. II, p. 209.

CHAPITRE XI

Les critiques contre la mise en scène.

Les attaques d'Alexandre Duval et de Gustave Planche contre les spectacles.
— Deux articles sévères de la *Revue du théâtre*. — Castil Blaze et la scène lyrique. — Charles Maurice, Jules Janin, Théophile Gautier et la mise en scène.

Le mouvement de réaction que nous avons vu se dessiner contre les excès scéniques à l'époque où le Baron Taylor avait imposé au Théâtre-Français les premiers drames romantiques s'accusa entre les années 1830 et 1840.

Un volume entier ne pourrait suffire à commenter toutes les critiques alors engendrées par la mise en scène. Nous nous bornerons dans les pages qui vont suivre à mentionner les passages les plus caractéristiques extraits d'ouvrages et d'articles publiés par les ennemis acharnés de l'« art nouveau », ceux qui ne pouvaient plus que constater et déplorer un état de choses dont, en grande partie, ils rendraient le théâtre romantique responsable.

Il est tout naturel de voir toujours figurer, au rang des censeurs les plus sévères, un fervent des traditions classiques, Alexandre Duval, qui, depuis longtemps déjà, avait condamné les folles prodigalités de la Maison de Molière (p. 87). « Depuis sept ou huit ans, écrivait-il en 1833, les Comédiens-Français ont plus dépensé d'argent pour leurs « décorations et les habits du moyen âge que leurs prédécesseurs pendant quarante ans. » De tout cet argent dépensé, que restera-t-il à l'actif de cette noble scène ? Rien, car le Théâtre-Français, jadis le cénacle de l'esprit, est devenu, à l'exemple des théâtres populaires, un « spectacle pour les yeux ». « Ne se rendra-t-il pas enfin compte que « cette apparence de richesse tourne au profit de l'agiotage, du décorateur et du costumier (1) ? »

Que peut devenir l'art dramatique sur un théâtre où l'auteur ne s'intéresse plus qu'aux effets matériels ? Qu'arrive-t-il lorsque le rideau

(1) A. Duval : *De la littérature dramatique*, pp. 16 et 30.

se lève sur le premier acte d'un drame nouveau ? questionne, à son tour G. Planche. L'acteur entre en scène.

Ecoute-t-on ? Point. « La salle entière a les yeux tournés sur la décoration. Chacun donne son avis sur l'exactitude archéologique d'une chambre sculptée ou d'une portière damassée », puis, quand les yeux sont las « de parcourir les panneaux et les meubles de l'appartement, l'aristocratie des loges consent à s'occuper des acteurs, mais ce n'est pas encore à l'homme que s'adresse l'attention, c'est au costume seulement ». « Que dire des acteurs ? juger l'habileté, le bonheur ou la puissance de leurs études ? Mais comment ? Il faudrait avoir entendu le rôle entier pour estimer la difficulté de l'entreprise. Il ne reste plus aux beaux esprits de la salle qu'un seul parti auquel ils se résignent. Ils parlent de l'acteur comme d'un cheval de course ; le timbre et le volume de la voix, le frémissement des membres, la pâleur du visage, l'ardeur fébrile de la prunelle, la décomposition des traits fournissent à leur dédain babillard l'occasion d'un triomphe éclatant. Le rideau tombe, la pièce est jouée, la foule se disperse, oublie avant de s'endormir ce qu'elle a vu et se réveille le lendemain en demandant un nouveau spectacle. » Non ! pour de tels badauds, « il n'y a pas de poésie possible » ! Seul l'attrait extérieur du théâtre les attire et les contente et ce mal semble sans remède. Serait-il possible à présent de revenir en arrière, de restituer à la scène « une sobriété sévère », serait-il possible de « sevrer le malade », de « couper court à toutes ses habitudes ruineuses », de ne « laisser venir à lui qu'un air pur et ménager l'exercice de ses facultés avec un soin vigilant ? » Certes, soumise à ce régime nouveau l'intelligence publique se réveillerait peut-être, elle n'aurait que pitié pour « les pompes enfantines, pour les carrousels dorés, qui montent sur le théâtre et prennent la place de l'histoire. Surtout, elle répudierait d'un regard dédaigneux ces habits et ces cottes de mailles qui reluisent au soleil, mais qui sont vides ; elle ne prendrait pas un juron pour une date, ni un bâtard pour un héros. Alors, il ne serait plus permis à personne d'improviser en quelques nuits le spectacle d'une soirée. Pour être admiré sérieusement il faudrait un travail sérieux. Pour être un grand poète, il faudrait quelque chose de plus que cinquante cierges et quelques aunes de velours (1). »

L'attaque était directe. Le théâtre romantique était le grand coupable.

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1834, t. V, 1^{er} décembre, p. 542.

L'application de ses méthodes scéniques qui, un moment, paraissent devoir sauver l'art dramatique languissant, avait été funeste.

A force de proclamer l'importance primordiale de la localité exacte sur le théâtre, à force d'accorder à l'habit du héros plus de soins qu'à son caractère, à force de donner à la bruyante action scénique plus de valeur qu'au texte réfléchi, le drame n'était plus qu'un grossier prétexte.

G. Planche qui détestait la nouvelle école théâtrale, ne cessait de condamner ces manifestations extérieures de sa faiblesse.

Dans certains articles, non signés, parus dans le journal *L'Artiste* où l'écrivain avait débuté comme critique, nous retrouvons, à la même époque, d'identiques condamnations du faste scénique. « Il est arrivé », lisons-nous dans un de ces articles parus sous forme de lettres, « que les auteurs dramatiques, toujours assurés de voir le machiniste et le décorateur arriver à leur aide, se sont peu inquiétés de chercher la vraisemblance et la vérité dans leurs œuvres. Si bien que les plus habiles ont sacrifié tant qu'ils ont pu à cette affligeante manie de la décoration. Témoin Victor Hugo, ce grand poète, hors du théâtre, qui a fait un drame tout exprès pour étaler douze cercueils au cinquième acte et un autre drame pour avoir une décoration représentant la place publique et au milieu de cette place publique un échafaud si près du spectateur qu'on entend la hache tomber et retentir sur le billot fatal !... Il est donc évident que la belle décoration, le grand comédien, le costume exact, tous ces beaux accessoires du drame moderne n'ont fait que perdre l'art dramatique et le précipiter à sa ruine. Nous avons inventé le praticable au théâtre, mais nous avons perdu le récit dramatique... Aujourd'hui où le génie des entreprises s'escrime à trouver chaque jour le titre d'un nouveau théâtre pour obtenir un nouveau privilège, pourquoi un homme d'esprit, jaloux de conserver la langue française et les grands secrets de l'art français, ne demanderait-il pas le privilège d'un nouveau théâtre qui aurait pour titre « Théâtre sans décorations » (1) ? » Un second article, également sous forme de lettre, ne faisait que corroborer les termes du premier en y répondant : « Vous parlez, Monsieur, de relever un théâtre sans décorations, un théâtre où les chefs-d'œuvre se présenteront au public ne s'appuyant que sur eux-mêmes, dédaignant les secours des décors et du costume ? Croyez-le bien, votre

(1) Journal *L'Artiste*, 1^{re} série, t. VIII, 1834, p. 13.

« espoir est un rêve... Après cela, Monsieur, puisse mon opinion sur
 « l'impossibilité de relever le théâtre de Fleury et de Talma n'être
 « qu'une erreur. Puissiez-vous réussir à nous donner un théâtre où
 « l'art dramatique ne soit plus un métier, mais redevienne un art, un
 « théâtre, comme vous le souhaitez, sans costumes, sans trappes, sans
 « changements à vue, sans décorations, un théâtre littéraire enfin.
 « Trop heureux d'avoir rencontré deux hommes en France qui se sou-
 « viennent encore qu'il a existé autrefois une comédie et une tragédie
 « françaises (1). »

Un théâtre sans décorations et sans costumes, sans jeux de machines et sans fracas de figuration était bien en effet un rêve, alors que, depuis plus d'un siècle, toutes les scènes de la capitale rivalisaient de spectacle, jetant à pleines mains des sommes considérables pour attirer un public frivole qui, peu à peu, s'était désintéressé du fond pour ne se distraire qu'à la forme.

Après avoir blâmé l'oubli de la sobriété classique sur la première scène française, le critique de *L'Artiste* n'avait que trop de motifs pour exercer sa verve contre les théâtres du Boulevard où les drames les plus niais continuaient à se succéder presque tous entourés d'un luxe scénique digne de l'Opéra.

« Nous ne comprenons pas, écrivait-il, qu'il y ait des hommes assez
 « hardis pour jeter cinquante mille francs de leur argent dans l'exhibi-
 « tion d'une débauche historique comme nous ne faisons qu'en voir
 « depuis dix ans et s'en rapporter du bon emploi de cette mise de fonds
 « énorme au savoir d'un auteur ignorant jusqu'à la crasse, ou bien aux
 « traditions stupides de quelque badigeonneur s'intitulant peintre en
 « décorations. Mais hélas ! comme tout est faux et menteur et insolent
 « dans la plupart de ces éclatantes balivernes ! Comme les costumes,
 « les ameublements, les bâtiments et les ciels et les paysages luttent
 « bien d'absurdité avec la musique, avec la mise en scène, avec le
 « poème ! Nous ne dirons pas cela pour *Nabuchodonosor* (2) plus que
 « pour tout autre pièce, pour l'Ambigu plus que pour une autre scène,
 « pour les directeurs de ce théâtre, plus que pour les auteurs, les pein-
 « tres ou les artistes dramatiques ; nous dirons cela pour tout le
 « monde (3). »

Ce mouvement critique s'accroît, se développe. N'est-il pas temps

(1) *L'Artiste*, 1^{er} série, t. VIII, 1834, p. 37.

(2) Par F. Cornu et A. Bourgeois, Ambigu, 1836.

(3) *L'Artiste*, 1^{re} série, 1836, t. XII, p. 163.

de venir au secours de l'art dramatique étouffé par les effets de la scène ? Dans un article paru dans la *Revue du théâtre* et intitulé : *Les machines au théâtre*, Auguste Lefranc s'indignait contre les mauvais bergers qui, « préoccupés de sordides intérêts, ont faussé le goût en « flattant les sympathies de la foule toujours plus facile à captiver « par les yeux que par le cœur. Ils se sont jetés à corps perdu dans la « mise en scène. L'art dramatique a été crucifié par eux entre le machiniste et le décorateur, comme le juste entre deux larrons... Espérons, « concluait l'auteur, que l'engoûment du public n'est pas loin de faire « défaut aux ridicules tours de force de la mise en scène. Il serait « effrayant de penser que si le règne des machines se maintenait, avant « deux ans nous serions exposés à voir reprendre sur le Théâtre-Français le *Juif errant* (1) et *Nabuchodonosor* » (2).

Les somptueux spectacles que nous avons vu se dérouler sur la scène de l'Académie de Musique n'échappaient pas eux-mêmes aux sévères jugements de quelques contemporains. Les grands décors d'opéra que nous avons cités précédemment ne trouvaient aucune grâce dans un article de la *Revue du théâtre* signé G. J. L. (Lange, d'après les *Supercherries littéraires*, de Quérard).

L'auteur proclamait hautement que le principe de la peinture théâtrale avait été faussé. Au lieu de chercher à agrandir l'espace scénique, les décorateurs ne se sont-ils pas ingéniés à le restreindre en l'encombrant de « découpures niaisement prétentieuses » ayant des « dimensions empruntées au théâtre de Séraphin » ? Qu'a-t-on vu dans la *Muette de Portici* dont les décors « jetèrent dans l'extase les petites « maîtresses, les enfants et bon nombre de journalistes » ? « Une verdure et une végétation des environs de Paris, appliquées au pied du « Vésuve tout mignon, placé à vingt-cinq pas du spectateur, chef-d'œuvre qui a coûté la modique somme de 140.000 francs, y compris le voyage de M. Ciceri » qui ne sut pas même copier le décor de Sanquirico d'une « effrayante vérité et d'un grandiose qu'on ne soupçonne pas même en France ». Dans *Gustave III*, tant vanté, que d'in-vraisemblances ! Que de choses répugnant à l'œil le moins exercé, au bon sens de celui qui n'a pas vu mieux ! Ces palais, ces rochers, au milieu du théâtre, à quoi sont-ils empruntés ? « C'est toujours le même « coloris mou, flasque, cette affadissante mollesse de pinceau, ces tons

(1) Par Merville et Mallian, Ambigu, 1834.

(2) *L'Artiste*, 1836, t. X, p. 127.

« ternes, inanimés, qui ne ressemblent et n'appartiennent à rien. Et « quelle architecture !!! » Le spectacle de la *Juive* vaut-il mieux avec ses « maisons de cartons maladroitement jetées sur scène et semblant « avoir été disposées pour gêner le déploiement et les évolutions du « cortège qui va passer et dont les cavaliers, en dépit de tout calcul « de perspective, paraîtront de niveau avec le deuxième étage » ? Que de désenchantement dans ce réquisitoire contre cette « peinture de « chevalet figée dans de nouvelles conventions, dépourvue de poésie », s'appliquant à reproduire « une nature rabougrie et grimacière dont les « caractères essentiels disparaissent sous les accessoires, les oiseux « détails et un papillottage où la fidélité historique et monumentale « est presque toujours violée dans une confusion d'époques et de « styles ». Ce ne sont là que jeux d'enfants qui n'ont rien de commun avec la sobre magie de l'art à laquelle les décorateurs ultra-montains, les Perego, les Ruggi, les Sanquirico, les Ferri atteignent par l'emploi de « fermes » faciles à équiper, et de toiles de fond mises en valeur par effet de « repoussoir » (1).

Que ne lirions-nous pas dans les ouvrages du critique Castil-Blaze contre la mise en scène de l'opéra du temps ? « L'opéra français est le « spectacle le plus somptueusement ridicule qu'il y ait au monde. On « réussit parfois à soutenir au théâtre cette musique boiteuse incom- « plète et trop souvent déplaisante et barbare. On la protège au moyen « des prestiges de la décoration et de la mise en scène. Des robes de « satin et de velours sur de blanches épaules, des cuirasses d'or écla- « tantes et curieusement damasquinées, des surcots blasonnés, des « jaquettes brodées se promènent à pied, à cheval, en carrosse, en li- « tière, en vaisseau de ligne sur le théâtre avec accompagnement de « saxophones et de flageolets (2). »

On y voit de fringants palefrois, des coursiers agiles, « ces quadru- « pèdes intelligents méditent, préparent le triomphe de leur maître de « solfège, de leur professeur de mimique théâtrale, mais ils amènent « l'Opéra-Franconi sur la noble scène de notre Académie Royale de « Musique » (3).

Le théâtral Eugène Delacroix fait lui-même chorus lorsqu'il déclare

(1) *Revue du théâtre*, 1837, t. XI, pp. 5 et 23. *Considérations sur les décora- tions. Système français, système italien.*

(2) Castil Blaze : *Sur l'opéra, vérités dures mais utiles*, pp. 46 et 56.

(3) *Idem* : *L'Académie de Musique*, t. II, p. 245.

ne voir dans les savantes reconstitutions de la *Juive* qu'un « ramassis de friperie fort étranger à l'art » (1).

Toutes ces belles inventions sont celles du metteur en scène, rien de plus ; à l'Opéra, elles méritent le nom de « duponchelleries », au boulevard il conviendrait de les désigner sous le tire d' « harelisme ».

Car c'est aux metteurs en scène que commencent à s'en prendre les Zoïle et les Aristarque du temps.

Le terrible Charles Maurice est l'ennemi acharné de cette « mouche du coche ». Le « metteur en scène » est-il écrivain, peintre, tailleur, réparateur de quinquets ? Non ! Ce n'est qu'un fâcheux brouillon qui, sous prétexte de zèle, accable le spectateur de ses sottises. « Ceux qui travaillent pour le théâtre savent qu'en composant, on assiste à la représentation complète de ce qu'on écrit. Ce sont ces détails que l'on transmet au directeur que la lecture du manuscrit en a déjà grandement informé, et il suffit ensuite de l'intelligence de quelques ouvriers pour achever la mise (le mot mise est souvent employé seul pour mise en scène) de l'ouvrage. Molière, Corneille, Racine, Voltaire, Quinault, Lulli, et tant d'autres en ont plus fait dans ce genre que tous les « metteurs en scène » des époques présentes et futures » (2).

Charles Maurice s'attaque, sans ménagement, à ceux qui s'affublent de ce titre, au malheureux directeur de la Porte-Saint-Martin : « M. Harel fait grand bruit de sa « mise en scène » comme les femmes éhontées parlent souvent de leur vertu ! » (3), à Duponchel qu'il abreuve de sarcasmes. Quand ce dernier eut pris la direction de l'Opéra, des articles presque quotidiens harcelèrent dans le *Courrier des théâtres*, au cours de l'année 1839, l'« habile metteur en scène ».

Nous trouvons la même hostilité sous la plume de Jules Janin. Le Prince des Critiques n'employait pas d'ailleurs les termes de « mise en scène » et de « metteur en scène » sans les considérer comme des incorrections linguistiques. Rappelant les ressources que V. Hugo avait tirées de la pompe scénique, J. Janin écrivait en effet : « Il sait merveilleusement cet art dont on a fait tant d'abus, le grand art de la « mise en scène », un barbarisme qu'il faut employer » (4). « Dumas est tout, s'exclamait-il, dans son *Histoire de la littérature dramatique*,

(1) E. Delacroix : *Journal*, t. I, p. XLIII.

(2) *Courrier des théâtres*, 7 mai 1837.

(3) *Idem*, 3 juillet 1839.

(4) *Histoire de la littérature dramatique*, t. IV, p. 341.

« le machiniste et le décorateur, il est le « metteur en scène », encore « un mot de cet abominable argot dramatique (1). »

Et nous relevons, dans le même ouvrage, une longue diatribe contre les ardélions dont le théâtre est devenu la proie : décorateurs, machinistes, tapissiers, tailleurs que commande en maître le coryphée des temps nouveaux. « Quand le directeur a parlé, arrive le Metteur en « scène, personnage important et peut-être le premier dans la hié-
« rarchie. Hélas ! rien ne se fait sans celui-là. Otez-le du théâtre,
« plus de comédie, à plus forte raison, plus de drame. On a beau dire
« que les petits esprits sont minutieux, la minutie est justement le
« génie et le mérite du Metteur en scène. C'est lui qui décide en der-
« nier ressort des entrées et des sorties ; c'est lui qui assigne, à chaque
« comédien en action, la feuille de parquet dans laquelle il doit faire
« au moins dix lieues en trois heures ; sans son avis, pas un de ces comé-
« diens si ardents à la réplique et si prompts à la question ne saurait
« même s'entregloser. Il dispose les conspirations, il arrange les émeu-
« tes, il est le maître des cérémonies de toute fête un peu compliquée.
« Avant que le drame éclate, le Metteur en scène a vu la pièce entière
« dans la chambre obscure de son cerveau ; il ne sait pas toujours ce
« qui s'y fait, ce qui s'y dit, mais il voit l'image en action, la pose des
« personnages, les fauteuils, la table, le guéridon, le cordon de sonnette.
« Eh ! que de fameuses pièces, grâce à cet homme habile, ont réussi en
« détail, qui sont tombées en gros par la faute des comédiens ou par
« les stupidités de l'auteur (2). »

Ce dernier est-il même nécessaire dans le théâtre nouveau ? Il n'est besoin, pour animer des jeux de machines et exhiber des costumes, que de grossiers canevas, ponctués de quelques adroits coups de théâtre.

N'est-il pas piquant de découvrir dans l'œuvre de T. Gautier lui-même, ce passionné de faste scénique, une courte critique dont le ton peut se rapprocher des divers textes que nous venons de citer ?

Dans cette étude, intitulée *De l'état actuel du théâtre*, le bon Théo se demandait, non sans une nuance d'inquiétude, quelle attitude serait bientôt destiné à prendre l'auteur dramatique sur le théâtre nouveau. Ne le reléguera-t-on pas à « la position qu'il avait au xvi^e siècle et qu'il
« a encore dans les troupes lyriques d'Italie ? Ce n'est plus que le

(1) *Histoire de la littérature dramatique*, t. VI, p. 287.

(2) *Idem*, t. VI, p. 88.

« poète, *il signor poeta*, quelque chose qui est au-dessous du *régisseur* « ou du *metteur en scène* et qu'on prendra bientôt aux gages. Shakes-peare s'abaisse insensiblement à la position de Ragotin » (1).

Toutes ces critiques ne sont que trop justes. Toutes émanent d'esprits éclairés qui avaient le courage de s'élever contre les manifestations trop exclusivement « spectaculaires » admirées sans réserve par une foule abêtie. Toutes révèlent un généreux désir de rendre à l'art dramatique sa dignité compromise par les exagérations théâtrales.

Mais ces propos resteront sans effet. Le metteur en scène continuera sur le théâtre à se substituer à l'auteur, ou l'auteur ne sera qu'un metteur en scène, le pinceau en fera plus que la plume, le costume continuera à l'emporter sur le caractère, le clinquant, les châssis, les machines tiendront, le plus souvent, lieu de drame.

La matière triomphera sur toutes les scènes.

Désormais, l'art théâtral ne pouvait qu'évoluer insensiblement vers les procédés d'une école qui, tout en prétendant s'opposer au Romantisme, allait cependant être son héritière directe : le Réalisme.

(1) *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 19.

QUATRIÈME PARTIE

DU ROMANTISME AU RÉALISME

CHAPITRE XII

L'évolution du réalisme scénique.

Le public de 1840. — Le réalisme du Romantisme. — La reconstitution archéologique dans deux tragédies nouvelles : *Lucrèce* et *Antigone*. — Le réalisme scénique à l'Opéra ; l'ameublement des *Martyrs* ; les roseaux de *Giselle* ; les tableaux orientaux de *La Péri*. — Le réalisme au boulevard : les deux *Naufrages de la Méduse* ; les décors « véristes » des mélodrames populaires ; un tableau inattendu au Cirque Olympique. — Le jeu « nature ». — Les hardes de Robert Macaire. — L'accessoire « vrai ». — Le réalisme de G. Sand et de Champfleury. — Mise en scène nouvelle de Molière au Théâtre-Français.

Depuis les essais de Diderot et de Beaumarchais, le réalisme scénique n'a cessé de se développer. La vérité de la mise en scène est devenue indispensable.

La foule ne peut plus se passer désormais des fictions de la scène moderne, de tout ce mécanisme puéril qui consiste toujours à copier avec plus ou moins d'adresse l'astre du jour avec un lampion, le vent avec une bande de gros de Naples frottée sur des lames de bois, la foudre avec un morceau de tôle, une fusillade avec des crépitements de bois de sapin, les rochers avec des praticables recouverts de toile, la mer avec un tapis poussiéreux sous lequel s'agitent des garçons de théâtre, les arbres avec du chiffon découpé, les salles de palais avec du marbre à la détrempe, les nuages, ces nuages qui faisaient le désespoir de T. Gautier (1), avec des morceaux de carton suspendus en escarpolette. Notre critique pouvait constater, non sans mélancolie, l'indigence mentale des sujets de Louis-Philippe : « Nous ne sommes plus « au temps où l'inscription *palais magnifique* suffisait à l'illusion des

(1) *Histoire de l'art dramatique*, t. II, p. 247 et suivantes.

« spectateurs, écrivait-il. Shakespeare et ses contemporains n'en demandaient pas davantage ; mais c'étaient Shakespeare et les Anglais d'Elisabeth, et nous autres bourgeois de 1840, nous avons l'imagination un peu paresseuse » (1).

Le Romantisme, nous l'avons vu (p. 80), n'avait pas été étranger à l'évolution du réalisme scénique (2) et, bien que la question ait été débattue dans le domaine littéraire, on peut, sur le plan du théâtre, affirmer que des auteurs comme V. Hugo, A. Dumas et A. de Vigny en avaient été les principaux artisans.

Rappelons que la formule centrale de la *Préface de Cromwell*, malgré la part de convention que V. Hugo accordait aux « moyens d'exécution » de l'art théâtral (3), avait été : « nature et vérité ».

A. Dumas avait, dans ces bruyants tableaux de vie populaire qui firent le succès des *Richard Darlington* et des *Chevalier de Maison Rouge*, adroitement manié « le réalisme » (4), et les habitués du Théâtre-Français ne pouvaient oublier les décors que Charles Séchan avait exécutés pour le *Chatterton* d'A. de Vigny ; cette arrière-boutique de la maison de John Bell, avec sa cheminée pleine de charbon de terre allumé, ses boiseries brunes, sa porte vitrée, cet escalier montant à la chambre du poète, accessoire dont il avait été fait tant de bruit (5), tant de minutieux détails qui les avaient charmés par leur « vérité et leur réalisme » (6).

Le mouvement ne fit que s'accroître et l'on assista, sur toutes les scènes, à l'invasion du réel.

De nouvelles tragédies qui tentaient la rénovation du genre accordaient alors à l'archéologie, cette forme de réalisme historique, une attention particulière ; la reconstitution scénique prenait une allure toute scientifique que déjà A. Dumas s'était efforcé de lui conférer (p. 119).

Tandis qu'une mise en scène d'un « grand luxe » (7), des décors somp-

(1) *Histoire de l'art dramatique*, t. II, p. 66.

(2) G. Pellissier : *Le réalisme du romantisme*. Paris, Hachette, 1912, in-16 ; et P. Morillot : *Les transformations du drame romantique*, *Revue des Cours et Conférences*, 1900, 8^e année, 2^e série, p. 204.

(3) Edition Furne, 1840, p. 33.

(4) Cf. H. Parigot : *Le drame d'A. Dumas*, p. 349.

(5) Cf. l'important passage consacré par E. Zola à l'escalier de *Chatterton* dans *Le Naturalisme au théâtre*, pp. 377-378.

(6) A. Séché : *La passion romantique*, p. 235.

(7) Laugier : *La Comédie-Française depuis 1830*, p. 211.

tueux et légendaires de Ciceri, des costumes resplendissants de Boulanger, comme ces travestissements « moyen-âge confiseur » que nous reproduisons, planche L, derniers vestiges de la mode troubadour, ne réussissaient pas, au Théâtre-Français, à assurer le succès aux *Burgraves* de V. Hugo (1843), la *Lucrèce* de Ponsard triomphait, à l'Odéon, alors sous la direction de l'actif Lireux.

Cette tragédie nouvelle, messagère de la tradition classique recouvrée, mettait, au premier plan, avec plus d'ostentation encore que par le passé, tous les accessoires scéniques que le drame romantique s'était enorgueilli d'introduire sur le théâtre.

On voyait dans « le gynécée » fermé par des tentures s'ouvrant à volonté sur un « impluvium », les femmes romaines occupées à leurs travaux divers. On pénétrait dans l'élégante demeure de Brute, puis dans le palais de Tarquin aux murailles décorées de peintures héroïques et mythologiques autour de l'« atrium » et de l'autel « dédié » à la « louve romaine ». « La mise en scène répond à l'importance de l'ouvrage », écrivait le journal *L'Artiste*, les costumes (1) sont fidèlement « étudiés, les décorations ont été rendues avec une exactitude en quelque sorte archéologique » (2). Cette soigneuse copie des intérieurs antiques et tous ces détails de mœurs qui « illuminent une époque » (3) furent un émerveillement.

De même, lorsque P. Meurice et A. Vacquerie firent représenter leur *Antigone* à l'Odéon en 1844, l'impossible fut tenté pour ressusciter l'aspect de la scène grecque. Le théâtre fut bouleversé pour adapter, tant bien que mal, l'ordonnance antique à l'architecture mesquine du Second-Théâtre-Français. Le fond du « plateau » fut exhaussé par un important « praticable » où s'élevait le palais de Créon ; le « prosœnium » fut prolongé pour mieux figurer l'« orchestra ». Les auteurs, qui avaient vu représenter en Allemagne la tragédie antique ainsi parée, avaient reçu, de deux fonctionnaires de la cour de Frédéric, les détails de cette mise en scène archéologique (4). Mille détails qui sans doute

(1) Cf. Collection Martinet : Costume de M^{me} Dorval dans *Lucrèce*, et costume de Bouchet dans *Sextus*, t. XVII, n^{os} 1604, 1605.

(2) Cf. Décor du troisième acte de *Lucrèce*, d'après une quarelle de Laviron. *L'Artiste*, t. III, 3^e série, p. 278 (hors-texte).

(3) Z... : *Théâtres*, Extrait des *Tablettes européennes*, 30 août 1849, Paris, Plon, 1849, in-8^o.

(4) Cf. Nostrand : *Le théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*. Paris, Droz, 1934, 8^o, p. 40.

échappèrent au public furent reconstitués avec le plus grand scrupule. La loge du souffleur, au milieu de l'orchestra postiche, fut camouflée en « thymélé » parée de grappes de raisin, de couronnes d'olivier et de guirlandes de lierre, attributs du culte de Dionysos ; près du palais s'éleva l'autel d'Apollon « avec sa colonne aiguë » (Omphalos), ses gâteaux sacrés et ses couronnes de laurier rose. Louis Boulanger se documenta auprès de Charles Magnin, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, pour la reconstitution des costumes (1). Détail discutable, le rideau de scène s'abaissait au lieu de se lever (2), détail plus discutable encore, le chœur antique évoluait sur la musique de Mendelssohn.

Les auteurs, dont le but était de rattacher directement le théâtre romantique au théâtre grec, écrivaient dans leur préface : « Le public, « habitué depuis tant de lundis, à entendre accuser le drame moderne « de matérialisme et de spectacle, n'a pas dû être médiocrement « surpris de toutes les curiosités de mise en scène antique (3). »

Si nous tournons nos regards vers la scène de l'Opéra, dont Léon Pillet essayait, tant bien que mal, de rétablir la situation fort compromise par la direction de Duponchel, nous relevons d'identiques préoccupations.

T. Gautier relate la « merveilleuse exactitude d'un décor composé par Séchan, Feuchères, Dieterle et Despléchin, pour le troisième acte des *Martyrs* de Scribe et Donizetti (1840) : « C'est une vraie chambre « habitable, avec ses meubles, ses tentures et ses accessoires, et non « un de ces portiques vagues comme on voit dans les tragédies et qu'on « donne pour des appartements antiques (4). » Chose curieuse, à côté de ces accessoires réels, les décorateurs de l'Opéra restent fidèles à un extraordinaire procédé d'illusion préconisé jadis par G. de Pixérécourt (5) et qui consiste à peindre, sur la toile du décor, une partie de la figuration (6). T. Gautier écrit, en effet, à propos des *Martyrs* : « une foule immense couvre la place, et les personnages peints s'harmonisent heureusement avec les personnages vivants ; cette tran-

(1) Reproduits dans l'*Illustration*, 1^{er} juin 1844, p. 213.

(2) Cette disposition existait dans le théâtre romain, mais il n'est pas de document pour prouver qu'elle fut appliquée dans le théâtre grec.

(3) Paris, Furne et C^{ie}, 1844, in-16, p. 1.

(4) *La Presse*, 12 avril 1840.

(5) *La fille de l'Exilé, Théâtre choisi*, Nancy, 1841-1843, t. IV, scène XXII.

(6) Cf. Badin : *Charles Séchan*, p. 302.

« sition difficile de la peinture à la réalité est ménagée avec beaucoup d'art (1). »

Par ailleurs, Ciceri, dans le ballet de *Giselle* (2), plante dans une forêt, au bord d'un étang, des touffes de roseaux « vrais » qui font sensation (3) pendant que l'orientalisme continue à envahir la scène de l'Académie de Musique avec mille accessoires nouveaux.

Nous trouvons, toujours sous la plume de T. Gautier, la description du décor du premier acte de *La Péri* (1843) exécuté par Philastre et Cambon et représentant l'intérieur d'un harem : « Cela ne ressemble pas à ces cafés turcs ornés d'œufs d'autruche, chargés, dans les opéras et les ballets, de donner une idée des magnificences orientales. C'est un intérieur vrai, bien étudié, d'une exactitude parfaite. Voilà bien les murailles de stuc, les lambris de carreaux vernissés, le plafond aux caissons de cèdre, les voûtes travaillées en ruche d'abeilles, les vases aux larges ailes, pleins de roses et de pivoines, et puis, là-bas, au fond, dans l'ombre fraîche et recueillie, le long divan qui invite au repos, le cabinet doré où l'on serre les tasses, les cafetières, les pipes ; une décoration habitable et dans laquelle un vrai croyant ne se trouverait pas trop dépaycé (4) ». Dans une lettre qu'il adresse à G. de Nerval, Gautier décrit aussi cette ville du Caire, vue à vol d'oiseau : « la forteresse, la mosquée du sultan Hassan, les frères minarets qui ressemblent à des hochets d'ivoire, les coupoles d'étain et de cuivre, qui reluisent, çà et là, comme des casques de géants, les terrasses surmontées de cabinets de cèdre, puis là-bas, tout au fond, le Nil, débordé et les pyramides de Giseh perçant, de leur angle de marbre, le sable pâle du désert ; rien n'y manque, c'est un panorama complet. Je ne sais pas trop ce que j'aurais vu de plus en allant là-bas moi-même (5). » N'est-il pas significatif de remarquer que, dans le même ballet, l'oasis féérique dû aux pinceaux de Séchan, Dieterle et Despléchin était alors qualifié de décor « suranné et de mauvais goût » ? La science de la décoration théâtrale, lisons-nous dans *l'Illustration*, n'est pas une science de confiseur et de marchand de papillotes, c'est une chose grave, vouée à la sérieuse et savante imitation de la nature et tout ce qui tend à la détourner de sa nouvelle voie

(1) *La Presse*, 12 avril 1840.

(2) T. Gautier, Saint-Georges, Coralli et Adam, 1841.

(3) A. Challamel : *Album de l'Opéra*, p. 8, et *l'Artiste*, 2^e série, t. VIII, p. 28.

(4) *Histoire de l'art dramatique*, t. III, p. 81.

(5) *Idem*, p. 82.

« pour la ramener aux extravagances de son berceau est une absurdité et un contre-sens (1). »

L'imitation de la nature ! C'est sur les théâtres du boulevard que nous en trouvons, à cette époque, des exemples de plus en plus caractéristiques.

Décorateurs et machinistes rivalisaient d'ingéniosité pour y atteindre.

On voyait, dans deux *Naufrages de la Méduse* (2), inspirés de Géricault, « espèces de spectacles mécaniques de M. Pierre (cf. p. 43) en « grand » (3), des flots presque véritables venir « se briser jusque sur les « quinquets de la rampe » (4). A l'Ambigu, le mouvement de roulis était recherché dans le procédé qui fait dandinier les poussahs : « sous « le plancher du radeau, était adaptée une masse de fonte de forme « ronde qui servait de centre et de contrepoids à l'oscillation imprimée « par des cordes à la machine en équilibre » ; à la Renaissance, le « mécanisme consistait en spirales élastiques comme on en met dans les « divans et les fauteuils, mais d'une force supérieure » (5). « La scène « du radeau, écrivait G. Sand, fait vraiment illusion et rend jusqu'à la « couleur d'un Géricault d'une manière étonnante (6). »

Des tableaux d'un réalisme presque outré furent risqués dans ces deux expositions de cadavres qui, aux dires de T. Gautier, faisaient assaut de décomposition, et, dans le premier de ces spectacles, détail scénique qui sera renouvelé avec tant de succès dans l'*Ami Fritz* (7), d'Erckmann-Chatrian, une soupière fumante était apportée sur scène.

De nombreux mélodrames, à tendance vaguement sociale, contribuèrent aussi au développement d'une réalité scénique des plus prosaïques.

Le théâtre en se popularisant prétendait pénétrer dans tous les milieux et reproduire fidèlement la vie des diverses classes de la société. Au théâtre le spectateur est chez lui, ou plus exactement tous les spectateurs se voient chez eux, dans les occupations de leur vie quotidienne ;

(1) *Les coulisses de l'Opéra*, 16 novembre 1844, t. IV, article non signé.

(2) Par Desnoyers, Ambigu, 1839 : décors de Philastre et Cambon et par Cogniard, Renaissance, 1839 : décors de Devoir et Pourchet.

(3) T. Gautier : *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 257.

(4) *Idem*, p. 261 et suiv.

(5) *Idem*, p. 261.

(6) *Correspondance*. Paris, Calmann Lévy, 1892, t. II, p. 161.

(7) Cf. Hostein : *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, Dentu, 1878, in-18, p. 246.

l'ouvrier n'y quitte point son atelier et sa mansarde, le commerçant son arrière-boutique et son comptoir, le bourgeois y retrouve l'intimité de son intérieur familial, le banquier le faste de son nouvel hôtel, la noblesse le luxe de ses salons, il n'y a pas jusqu'aux lieux publics : halles, établissements de bains, boulevard, foyer de théâtre, salles de jeux, poste de police, hospice, qui ne fournissent un répertoire varié de « décors vrais », on pourrait déjà dire « véristes ».

A l'Ambigu, dans *Paris la Nuit*, de Dupeuty et Cormon (1842), huit tableaux « à la Gavarni », se déroule la vie nocturne du boulevard Saint-Denis. Devant les boutiques éclairées, près du bureau où « l'omnibus passera complet », grouille toute l'animation populaire : le joueur d'orgue, le marchand de journaux et de billets de théâtres, le vendeur « d'allumettes chimiques allemandes et de bonnes veilleuses ».

Les spectateurs voyaient le foyer du théâtre, le fournil d'une boulangerie où se pétrissait et s'enfournait le pain. Au tableau suivant, c'était de nouveau la rue, « les cordes des réverbères criant, la pluie tombant, « le vent soufflant avec violence ». Ils assistaient à l'incendie d'un immeuble, puis, dans la mansarde, au suicide par le charbon de la jeune héroïne. Toutes les péripéties de l'action se terminaient, enfin, au petit jour, près du Marché des Innocents, vu de l'angle de la rue de la Poterie, et bientôt, le long du corps de garde et de la boutique d'herboristerie, déambulait un fiacre matinal sur le « plateau ».

Paris, la grand'ville, est le thème constant proposé alors aux décorateurs dans les spectacles de ce genre, et plus l'imitation sera fidèle aux yeux des citadins, plus le mélodrame sera assuré de succès. Séchan, Dieterle et Desplechin, Philaste et Cambon exécutent ainsi, pour l'Ambigu, dans les *Bohémiens de Paris*, de d'Ennery et Grangé (1843), huit grandes décorations parmi lesquelles on admire sans réserve une perspective de la Seine prise au bas du Pont Marie par un clair de lune, et un panorama de la ville vue des hauteurs de Montmartre (1). C'est à cette époque qu'Eugène Sue et Dinaux adaptent, pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin, *Les Mystères de Paris* (1844). Dans cette pièce à gros effets, qui fit presque autant de bruit que le roman du même nom et dans laquelle E. Sue avait eu l'ambitieux projet de dénoncer les défauts de l'organisation sociale, le réalisme scénique était encore plus poussé que de coutume. Les décorateurs Devoir, Philastre et Cambon s'étaient partagé l'exécution des onze décors nécessaires à

(1) T. Gautier : *Histoire de l'art dramatique*, t. III, p. 107.

la présentation du drame, décors tous empreints, aux dires de T. Gautier, de la « plus affreuse vérité », souvent même, ajoute-t-il, « d'une réalité qui dépasse peut-être les bornes » (1). C'était, sous la pluie, à la lueur des réverbères, la rue aux Fèves dans la Cité, « avec ses maisons « chassieuses, borgnes, louches, contrefaites, aux murailles moisies « et lépreuses, suant le vice, la misère et l'humidité » (2). Le tableau suivant représentait l'allée d'un immeuble parisien, la maison Pipelet, rue du Temple, n° 17, avec sa loge de concierge, son escalier conduisant aux étages, son arrière-boutique de rogommiste, sa cour où, à la fenêtre du deuxième étage, pend une cage d'oiseaux. L'action pénétrait ensuite dans le cabinet de l'homme d'affaires véreux Jacques Ferrand, dans l'alcôve proprette de Rigolette, avec ses rideaux blancs, sa cheminée ornée de fleurs et d'un petit cartel, sa cage aux serins posée sur la table ; puis dans la sordide mansarde des Morel, éclairée à la chandelle, le drame se poursuivait autour d'un établi et d'une meule à polir les pierres précieuses. Au sixième tableau, on voyait le parc de M^{me} d'Harville, avec son pavillon, sa pièce d'eau entourée d'arbres et de charmilles. A un chauffoir de prison où les reclus se groupaient autour d'un poêle, succédait une vue du Pont d'Asnières à travers les arches duquel le regard se prolongeait jusqu'aux îles. Au neuvième tableau se dressait la cabane des Martial dans l'île des Ravageurs. Le spectateur était ensuite introduit dans le somptueux salon de la Comtesse Mac-Grégor tout resplendissant de flambeaux, puis transporté au carrefour de la Patte-d'Oie (3), en pleine forêt, où se dénouait le drame sur l'effet immanquable de l'arrivée sur scène de la calèche du Prince Rodolphe. Cette dernière décoration « d'un effet neuf et saisissant », écrivait T. Gautier, « est « plantée » d'une façon très originale ; l'air, le soleil et « la lumière s'y jouent librement » (4).

Dans un noir mélodrame du même genre : *Le Chiffonnier de Paris*, de F. Pyat (1847), joué par F. Lemaître à la Porte-Saint-Martin, où Devoir avait, artifice renouvelé sur nos scènes modernes, divisé le théâtre en plusieurs compartiments, ce qui permettait de jouer des scènes simultanées (5), certain détail « naturaliste » souleva la réproba-

(1) T. Gautier : *Histoire de l'art dramatique*, t. III, p. 161.

(2) *Ibidem*.

(3) Cf. l'*Illustration*, 17 février 1844, reproduction des décors de la rue aux Fèves, de la maison du Temple, du Pont d'Asnières et de la Patte-d'Oie.

(4) T. Gautier : *Histoire de l'art dramatique*, t. III, p. 165.

(5) *Idem*, t. V, p. 85.

tion de Jules Janin. F. Lemaître, en effet, ne déballait-il pas, devant le public, sa hotte sordide, pleine de haillons, d'immondices et même de « papiers ayant servi » (1). On ne reculait, on le voit, devant aucune précision, si ignoble, si affreuse fût-elle.

Même les apothéoses guerrières du Cirque Olympique se teintaient de réalité sanglante et, un jour, étalaient sans fard, ce qui ne s'était jamais vu auparavant, les horreurs des campagnes de Napoléon. T. Gautier, puisque c'est toujours à lui qu'il faut revenir, décrivit, non sans surprise, tel tableau particulièrement cruel du mimodrame de F. Laloue et Labrousse : *L'Empire* (1845), où l'on voyait des blessés se traîner sur leurs moignons saignants et tous les horribles détails d'une ambulance. « Il est bon, écrivait-il, de faire voir aussi la cuisine de la gloire, qui est bien la plus hideuse de toutes les cuisines, mais que ce soit le Cirque qui donne un tel enseignement, voilà ce qui étonne et qui renverse (2). »

Le jeu des comédiens appelés à incarner cette réalité devait nécessairement développer cette expression « nature » que, depuis longtemps déjà, les partisans de la tradition classique avaient reprochée aux interprètes du drame moderne : M^{me} Dorval, Bocage, F. Lemaître, Mélingue. « Plus de tenue, plus de noblesse, plus d'élégance, plus de diction, plus de costume, écrivait dès 1835 C. Maurice dans le *Courrier des Théâtres*. Plus rien de ce qui rendait l'art difficile et le succès flatteur. On s'est présenté *naturellement* sur la scène, on s'y est assis sur les tables, sur les bras des fauteuils, on s'est couché en parlant, on a tourné le dos au public (attitude qui sera préconisée par Antoine au Théâtre-Libre) on s'est peigné avec les doigts, on a joué sans rouge, on a laissé croître barbe et moustaches, on a adressé la parole aux loges au beau milieu d'un rôle, enfin, on a été *nature* (3). »

H. Auger ne songea-t-il pas, en 1840, à réclamer du gouvernement une censure portant, non seulement sur la moralité des textes dramatiques, mais encore sur la manière souvent indécente dont ils étaient joués et mimés par les comédiens (4). Le fait d'effleurer en scène les lèvres de sa partenaire dans un tendre entretien, ne passait pas alors inaperçu (5). Le sévère J. Janin vit cependant, dans ce jeu, un bien pour l'expression

(1) *Histoire de la littérature dramatique*, t. I, p. 228.

(2) *Histoire de l'art dramatique*, t. IV, p. 47.

(3) 21 juin 1835.

(4) *Physiologie du théâtre*, t. III, p. 42.

(5) P. Foucher : *Les coulisses du passé*, p. 453.

dramatique. « Deux comédiens (M^{me} Dorval et F. Lemaître), se « mirent en plein mélodrame à parler la belle langue universelle, avec « l'accent de tout le monde, lisons-nous dans sa *Critique dramatique*, à « réciter cette prose ampoulée et redondante d'une façon simple et naturelle, à changer ce même drame, où l'on hurlait toujours, en simple « comédie, en simple causerie. Ainsi, à eux deux, ces deux comédiens « inspirés, firent une révolution complète dans l'art dramatique (1). »

Marie Dorval avait, en effet, des « cris d'une vérité poignante, des « sanglots à briser la poitrine, des intonations si naturelles, des larmes « si sincères que le théâtre était oublié, et qu'on ne pouvait croire à « une douleur de convention » (2). Si la tragédie classique commence, de 1840 à 1850, à renaître au Théâtre-Français, le jeu naturel de la « pauvre petite mendiante juive », Rachel, n'y était-il pas aussi pour quelque chose ? Rachel qui s'évanouissait dans les *Horace*, comme M^{me} Dorval s'évanouissait dans *Antony*, Rachel, « née antique », était fille du Romantisme, duquel elle tenait ce jeu passionné qui parut si nouveau dans l'interprétation de nos auteurs classiques, parce qu'il était le jeu des Dorval et des Lemaître au boulevard. F. Lemaître avait lui aussi des gestes pittoresques, des jeux de scène spontanés, des regards fulgurants, des accents passionnés, un élan si irrésistible, qu'il rendait parfois sublimes les pires exagérations, les plus flagrantes faussetés du théâtre de l'époque.

Le costume théâtral acquit, grâce à l'illustre comédien, un caractère de réalisme des plus poussés. Nous n'insisterons pas sur les détails des défroques universellement connues exhibées par lui et par son partenaire Serres dans l'interminable suite des *Robert Macaire*. Devant l'aspect répugnant qui se dégageait des lamentables guenilles portées par les deux fameux « clochards », les contemporains avaient pu dire que ce n'était plus là des costumes mais de véritables « démangeaisons ».

Le jeu « nature » devait fatalement appeler l'emploi de l'accessoire « vrai ». Le rôle de l'accessoire scénique se développa, vers 1844, surtout au Gymnase, dont le Directeur, Lemoisne-Montigny, réalisa, aux dires des contemporains, une véritable révolution.

Sans doute avons-nous vu la comédie de mœurs de Picard accorder déjà aux détails d'ameublement une attention particulière (cf. p. 80) mais, à cette époque, les accessoires qui ne servaient pas pratiquement

(1) *Critique dramatique*, t. III, p. 302.

(2) T. Gautier : *Histoire du romantisme*, p. 271.

au jeu étaient le plus souvent peints sur la toile des décorations. Désormais, on ne se contenta plus de ces simulacres. Lisons le plaisant passage des *Mémoires de Joseph Prudhomme* où H. Monnier rappelle les exigences de l'auteur « réaliste » de son temps chassant le décorateur du théâtre, pour lui substituer le « tapissier » : « Point de mensonges, s'écrie-t-il, la vérité partout, voilà comment nous comprenons l'art nous autres réalistes ; nous voulons qu'un meuble de Boule soit positivement de Boule et non d'un autre. Je ne me laisserai jamais représenter sur un théâtre où l'on croit encore à la possibilité de faire meubler un salon par des brosseurs à trois francs par jour (1). » Avec Montigny, l'ameublement envahit la scène : « Avant lui, écrivait D. Nisard, quoiqu'on en eût déjà fini avec les meubles² « voiturés sur la scène pour la commodité de la conversation », qui, la conversation finie, reprenaient leur place le long du mur, quoiqu'on eût déjà vu, grâce à Beaumarchais, grand oseur en toutes choses, installer de vrais meubles à des places déterminées, il restait à en augmenter le nombre réduit jusqu'alors au strict nécessaire. Ainsi, l'on ne voyait point de table, sauf celle dont il était impossible de se passer ; tout le reste était peint sur toile. Avec Scribe, les meubles figurés disparaissent peu à peu. Une table est en permanence sur le théâtre ; on y trouve « tout ce qu'il faut pour écrire ». Mais, cette table, obéissant à une consigne invariable, est reléguée à l'un des côtés, d'où elle ne bouge pas. Montigny vient, il la prend, et la pose au milieu de la scène » (2).

Montigny introduisit sur le théâtre des sièges nombreux, changés de place par les personnages au cours de l'action, tout comme cela se passe dans la vie ; les comédiennes assises dans un salon firent de la tapisserie au lieu de tenir comme jadis un mouchoir ou un éventail (3). L'accessoire « vrai » semblait devoir convenir à un théâtre qui se proposait, plus que jamais, l'exacte reproduction de la vie et où il fallait aux individus évoluant sur scène « des noms propres, une position constatée, des habits vrais. »

Dans un drame de Balzac (4), la *Marâtre*, joué en 1848 au Théâtre-Historique, un des premiers modèles de pièce « rosse », le rôle de l'ac-

(1) H. Monnier : *Mémoires de J. Prudhomme*, p. 314.

(2) D. Nisard : *Souvenirs et notes biographiques*, Paris, C. Lévy, 1888, t. II, p. 229.

(3) Cf. A. Dumas fils : *Nouveaux entr'actes*, 1^{re} série, Paris, 1890, pp. 215-216.

(4) D. Milatchich : *Le théâtre de Balzac*, p. 203.

cessoire s'affirme encore : « Dans le manuscrit, l'auteur avait minutieusement indiqué tout ce qui concernait l'époque, le lieu de l'action, l'ameublement et le décor. Il était même allé jusqu'à donner la mesure du double tapis qu'il jugeait indispensable pour la mise en scène (1). » Dans cet âpre tableau de mœurs, on voyait, sur scène, tout l'ameublement d'un salon bourgeois, orné de bibelots, on y voyait les portraits de l'Empereur et de son fils, une table et une armoire à la façon de Boulle, une jardinière pleine de fleurs devant un panneau à glace, une cheminée avec une riche garniture, et, installés, sur des canapés confortables, les personnages dégustaient du café sucré avec du « vrai sucre ».

C'est alors que la décoration théâtrale commença à se débattre dans cette interprétation hybride qui opposait au décor moitié peint, moitié tapissé, odieusement faux, l'accessoire réel, odieusement vrai (2). Comment admettre, si le buffet est réel, ce lambris de toile auquel il est adossé ? T. Gautier, un des rares contemporains qui se soient intéressés à ces questions d'esthétique théâtrale, éprouvait quelque gêne devant ces disparates : « C'est comme un tableau où l'on mettrait, à la place du soleil blanc ou jaune, un bouton de métal poli », écrivait-il (3). Mais comment revenir en arrière, alors que le réalisme s'infiltre partout ?

Car il ne faut abstraire de ce mouvement ni le drame rustique de George Sand, à la manière de *François le Champi* (Odéon, direction Bocache, 1849), qui apportait à la scène des paysans bien falots, d'un « naturalisme » bien idyllique sans doute, mais dans des décors de Cambon qui, avec leurs meubles champêtres et leurs accessoires vrais « persuadaient doucement de la réalité » (4), ni la « pantomime-bourgeoise, réaliste » (5), de Champfleury au Théâtre des Funambules, tableaux de la vie populaire, comme cette vue de « village à l'époque où l'on rentre les seigles » dans les *Trois Filles à Cassandre* (1849), ni même les essais tentés par Arsène Houssaye, le nouvel administrateur du Théâtre-Français pour « monter » la comédie de Molière au goût du jour. « Je

(1) Hostein : *Historiettes et souvenirs*, p. 40.

(2) Cf. l'étude de J. Guillemot : *La mise en scène et le théâtre réaliste*, *Revue d'art dramatique*, 1887, t. VII, p. 121.

(3) *Histoire de l'art dramatique*, t. IV, p. 372.

(4) *Idem*, t. VI, p. 133.

(5) Cf. Bouvier : *La bataille réaliste*, p. 151, et Péricaud : *Le théâtre des Funambules*, p. 292.

« commençai, lisons-nous dans ses *Confessions*, par représenter le salon « des *Femmes savantes* d'après Molière lui-même, puisque le dessinateur « Brissard, dans la gravure de cette comédie, a peint les choses comme « il les voyait (1). » A. Houssaye se déclara, ainsi que Montigny, partisan de la réalité scénique : « Non seulement, je voulais le décor intime pittoresque, grandiose, mais je mis sur la scène des meubles « qui achevaient l'illusion ; des meubles de style et de prix (2). » Devançant Antoine, qui devait à l'Odéon reconstituer une représentation du *Cid* en 1636 (Saison 1907-1908) (3), A. Houssaye, assisté du « metteur en scène » A. Dumas (4), entoura *L'Amour Médecin* (1850) de tous les « ornements qui l'accompagnaient chez le roi » (5). Mille détails de mœurs furent ressuscités ; on y vit l'allumeur de chandelles, éclairage naïf, remis en faveur pour l'occasion, on y vit les marquis, seuls ou par groupes, venir s'asseoir sur trois rangées de fauteuils placés le long des coulisses, en face des musiciens installés aussi sur scène.

Etrange retour. L'art scénique revenait volontairement, en cette reconstitution, à l'ordonnance que les premiers réformateurs s'étaient jadis efforcés de bouleverser par égard pour l'illusion théâtrale ; mais, alors qu'au temps de Molière, personne ne prenait garde aux encombrants marquis, eux seuls comptèrent dans l'« arrangement » du « metteur en scène », A. Dumas.

Telles étaient, vers 1850, les caractéristiques de l'art scénique, trente-cinq ans avant ce qui allait être nommé la rénovation du Théâtre Libre.

Considère-t-on qu'enfin cet art a atteint tout son perfectionnement et qu'il n'y a plus qu'à exploiter, sans chicanes, les progrès matériels réalisés depuis plus d'un siècle par les divers éléments du « spectacle » sur la scène débarrassée de la vieille chambre de comédie, du vieux palais aux colonnes vertes et du péristyle classique où s'agitaient tragiquement des héros dont on ne voyait ni l'entourage ni le costume parce qu'on écoutait de trop beaux vers ? Certes non. Ce qui constituait, pour les uns, un progrès, continuait d'être, par les autres, fort criti-

(1) « *Confessions* », t. III, p. 230.

(2) *Idem*, p. 29.

(3) « André Antoine, son œuvre », Collection A. Rondel, Bibliothèque de l'Arсенal. T. V, feuilles 575, 577, 578.

(4) J. Janin : *Histoire de la littérature dramatique*, t. II, p. 185.

(5) T. Gautier : *Histoire de l'art dramatique*, t. VI, p. 142.

qué. Les questions de mise en scène devaient, plus que jamais, être l'objet de perpétuels regrets et d'incessants litiges, comme nous allons essayer de le montrer en parlant de cette réaction contre le « spectacle » dont nous avons groupé les différentes manifestations sous le titre général de « Théâtre Idéal ».

CHAPITRE XIII

Le "Théâtre Idéal"

Les conquêtes de l'art scénique. — La décoration industrielle. — Les déceptions. — Le *Spectacle dans un fauteuil*, d'A. de Musset. — Les contes dramatiques de George Sand. — Le théâtre impossible de T. Gautier. — Le *Théâtre en Liberté*, de V. Hugo. — Nouvelles critiques contre les doctrines romantiques. — T. de Banville et la mise en scène. — Le « Théâtre Idéal ».

Après avoir observé l'évolution de l'art scénique dans la première moitié du XIX^e siècle, il convient de déterminer ce qui subsistera de la transformation théâtrale dont nous avons tenté de fixer les étapes successives.

Nous avons vu toutes les revendications formulées au XVIII^e siècle et affirmées aux temps romantiques pour élargir le champ restreint de la scène, obtenir gain de cause.

On voulait tout voir au théâtre ; tous les rêves y furent réalisés.

Les auteurs commandèrent-ils des vaisseaux pour promener leurs actions sur les mers lointaines ? Les machinistes les leur construisirent avec un « tirant de toile » pour en effectuer la manœuvre. De l'histoire ressuscitée en ses périodes successives et dans les moindres détails de ses monuments, de ses costumes, de ses parades, de ses batailles, voulurent-ils pénétrer dans le monde de la légende ? s'élever jusqu'au Paradis de Milton, ou s'abîmer dans l'Enfer du Dante ? Les « trucs » de la féerie et de l'Opéra vinrent à leur secours. Jugèrent-ils indispensable de faire évoluer leurs personnages dans un « décor précis, une maison réelle » (1) ? Le tapissier s'évertua à leur aménager cette « habitation habitable » (2), avec ses portes qui ferment, ses tables où l'on écrit, ses cheminées où il y a du feu, ses chambres où il y a des lits, et, comme le remarquait plaisamment Jules Assézat dans la revue *Réalisme*, ses salons avec leurs « vraies pendules qui sonnent toujours minuit pour « prouver qu'elles marchent », leurs « vraies glaces qui reflètent, derrière

(1) A. Vacquerie : *Profils et grimaces*, p. 24, 1856.

(2) *Idem*.

« le dos de l'acteur, les personnages du balcon » (1), leurs vrais meubles, leurs tapis et leurs tentures.

Entreprirent-ils d'errer dans les rues, les champs, de traverser les fleuves, de cheminer au bord des lacs au clair de lune, de se perdre dans les forêts, d'affronter les éléments déchaînés ? Une puissante phalange de décorateurs, exploitant tous les secrets d'une industrie dans laquelle les Daguerre et les Ciceri avaient eu le privilège d'être novateurs, fut toute prête à répondre à ces désirs. Ces peintres, fondateurs de vastes associations commerciales : « Séchan, Feuchères et Compagnie », « Philastre et Cambon », « Devoir et Pourchet », immenses officines de peinture théâtrale où s'affairaient, autour des « sorbonnes », des équipes d'élèves brossant horizontalement la toile au balai (2), ces peintres, mettant à profit les progrès mécaniques et scientifiques réalisés au théâtre, copièrent la réalité du monde extérieur avec tant de soin que tous arrivèrent à une extraordinaire habileté technique, mais, en vulgarisant à outrance les procédés de leurs prédécesseurs, ravalèrent la décoration théâtrale au niveau d'un métier (3).

Le programme qui avait consisté à affranchir la scène de son immobilité se trouvait certes rempli, mais que décevante pouvait dès lors paraître la revanche prise par tous ces arts de la scène qui, jadis, contribuaient si peu à la gloire de Racine et de Molière et qui n'avaient cessé de gagner en importance au cours du XIX^e siècle, restant cependant impuissants à triompher de certains dégoûts et à combler certaines aspirations de quelques poètes.

Ces dégoûts pour la réalité scénique, nous leur devons le plus beau fleuron de ce théâtre « injouable » qui devait hanter tant de poètes insatisfaits, le plus beau théâtre de l'époque romantique, l'unique théâtre du XIX^e siècle, le théâtre d'Alfred de Musset.

« Un spectacle ennuyeux est chose assez commune

« Et tu verras le mien sans quitter ton fanteuil. »

déclarait Musset en préambule à cette suite de compositions dramatiques portant le titre paradoxal de *Spectacle dans un fanteuil* (1832).

(1) *Le théâtre depuis dix ans*, Revue *Réalisme*, 15 décembre 1856. P. 22, colonne II.

(2) Cf. *l'Illustration*, 15 juin 1850, p. 373. *L'Atelier de décoration des Menus Plaisirs*, article de A. J. D. (Auguste-Jean Dupays).

(3) Bourgeat : *La décoration théâtrale et la critique*, revue *Le Théâtre*, éditée par Bonnassies, 1^{er} décembre 1874, p. 129.

Spectacle idéal où jamais le poète, qui avait dit « adieu à la ménagerie » (1), dès 1830, après l'échec de la *Nuit vénitienne*, ne se souciera de la réalisation théâtrale, pour le plus grand bien de son art.

Ces dégoûts pour la réalité scénique, G. Sand les éprouvait aussi, lorsqu'elle déclarait en quelque boutade : « J'aime bien mon art, mais je n'en aime pas le métier et tout ce qui est relatif à l'exécution matérielle m'est odieux » (2). C'est à cette répulsion pour l'« exécution matérielle » que nous devons ses contes dialogués parus dans la *Revue des Deux Mondes* (3) et caractérisés par la liberté de la composition et le mépris de l'exécution théâtrale.

À la même époque (1839), Théophile Gautier imaginait, de son côté, un théâtre fantasque, extravagant, impossible, « où l'honnête public eût sifflé impitoyablement dès la première scène, faute d'y comprendre « un mot » (4), un théâtre où les décorations n'eussent ressemblé « à « aucune décoration connue », où les personnages n'eussent été d'« aucun temps, ni d'aucun pays », les habits « les plus extravagants du « monde, les effets sans cause et les causes sans effets » (5).

Victor Hugo, lui-même, l'auteur le plus gâté par le faste théâtral ne devait-il pas concevoir un genre dramatique irréalisable, constituant, à la vérité, au sein de cette période de perfectionnement scénique, une étrange anomalie, ce *Théâtre en Liberté* dont certaines pièces, écrivait-il dans le projet de préface de cet ouvrage, « sont jouables seulement à ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit » (6) ?

Un nouveau rêve semblait donc se dessiner ; l'évasion des contraintes matérielles du spectacle, de ce spectacle dont, aux premiers temps du romantisme, de Bonald avait signalé le danger (cf. p. 29), de ce spectacle que les hommes de goût continuaient à accuser d'usurper sur scène la place de la vraie poésie et de transformer le théâtre en pacotille, en marchandise où l'« accessoire » étouffe le « principal ».

(1) Cf. P. de Musset : *Biographie d'A. de Musset*. Paris, Charpentier, 1877, in-8°, p. 97.

(2) *Correspondance*. Paris, C. Lévy, 1892, t. III, p. 228. Lettre à Charles Poncy, 25 décembre 1850.

(3) *Aldo le Rimeur*, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1833 ; les *Sept Cordes de la Lyre*, même revue, 15 avril 1839 ; *Gabriel*, même revue, 1^{er}, 15 juillet et 1^{er} août 1839.

(4) *Histoire de l'art dramatique*, t. I, p. 211.

(5) *Idem*.

(6) *Théâtre en Liberté*. Paris, Hetzel et Quantin, 1886, note I, p. 293.

« L'*accessoire* et toujours l'*accessoire* et rien que l'*accessoire* ! » s'écriait Jules Janin (1).

Otons l'*accessoire* aux opéras, ôtons-le aux bruyants mélodrames, que reste-t-il, en effet, de la production du temps ? Des uns, une musique sans âme et de niais livrets, des autres, les spécimens les plus médiocres et les plus affligeants du théâtre dit populaire. Que reste-t-il du drame si l'on vient à le dépouiller de sa pompe théâtrale ? Quelques paillettes de poésie scintillant sous l'amas plus ou moins hétérogène des divers éléments scéniques dont, le plus souvent, il ne fit que servir de prétexte.

De la plupart des expériences tentées sur les scènes du temps se dégage l'immense erreur qui consiste à faire d'une réalité contingente une des causes finales, souvent la cause finale de l'ouvrage représenté quel que soit son genre.

Scribe composa le livret de la *Muette de Portici* dans l'unique but d'utiliser, au dénouement, l'effet théâtral d'une éruption volcanique ; il en usa de même pour présenter le « bal » de *Gustave III*, cette revue du costume, et le « cortège » de la *Juive*, cette exhibition équestre.

Les faiseurs de mélodrames s'évertuaient de même à échafauder les péripéties autour de jeux de scène sensationnels ou de tableaux machinés : incendies, naufrages, tremblements de terre, écroulements de ponts au-dessus de torrents tumultueux ; un décor intéressant et bien exécuté « dispense les auteurs d'imaginer une histoire qui tienne « debout » (2).

Le drame, pour avoir sacrifié immodérément à l'effet théâtral, n'est pas exempt de semblables reproches. Tous comptes faits, aux yeux des nouvelles générations, l'encombrement de la « boutique romantique » commence à ne valoir guère mieux que l'ancienne pénurie de la « bara- que classique ».

Nous avons eu l'occasion de relever, en maint passage de cette étude, les critiques incessantes suscitées par l'envahissement du « spectacle ». Ces critiques continueront à suivre leurs cours pendant toute la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Les unes déplorant toujours l'abus des artifices scéniques qui engagent les théâtres dans une voie de perpétuelle surenchère, génératrice

(1) *Critique dramatique*, t. III, p. 68.

(2) Van Bellen : *Les origines du mélodrame*, p. 177.

de faillites (1) : une pièce « à spectacle » est une spéculation où un directeur de théâtre fait fortune ou se ruine. Les autres, blâmant la vanité des réformes théâtrales prônées par l'école romantique.

« Nous avons vu, écrivait, en 1853, Gustave Planche, se promener « sur la scène des cuirasses et des hauberts qui réjouissaient les yeux « des antiquaires, nous avons vu la première des planches balayée « par des toges ; qu'y a-t-il de changé ? Il y a certainement beaucoup « d'esprit et d'érudition dans la rénovation dont je parle ; seulement, « je crois que cet esprit est mal dépensé et que cette érudition est gaspillée. Qu'il s'agisse de l'antiquité ou du moyen âge, de l'ogive « ou du chapiteau corinthien, la décoration ne sera jamais qu'une par-tie accessoire de l'art dramatique » (2). Quant à l'exactitude du costume, n'est-ce pas jeu puéril que nommer « tous les vêtements, toutes les agrafes, tous les détails de la chaussure » (3) que doivent porter les acteurs pour se conformer à la vérité de l'histoire ? Qu'importe cette « sévérité », comme on disait jadis, si ce sont, sur scène, des pantins que les costumiers ont à couvrir de pourpre, de soie et de velours, de paillettes et de plumes, d'or et de diamants.

Qu'importe que les acteurs soient magnifiquement parés s'il leur manque « quelque chose à faire » (4).

« Hélas ! constate Jules Janin que nous avons vu si souvent hostile aux excès scéniques, en dépit de ce bric-à-brac, il y a cent fois plus de « couleur locale (5) » dans quatre vers de *Polyeucte* que dans les magnificences « exactes » du drame moderne » (6).

Ce qu'on avait salué, avec espoir, comme une « entrée triomphale « dans la vérité humaine » (7) au théâtre, ce qu'on avait admiré comme la résurrection de l'Histoire n'apparaît plus qu'antiquaille démodée de brocanteurs et de rapins.

(1) Cf. J. Claretie : *La vie moderne au théâtre*, Paris, Barba, 1869. Première série, p. 2.

(2) *Le théâtre en 1853. Revue des Deux Mondes*, octobre-décembre 1853, p. 11.

(3) *Idem*.

(4) J. Janin : *Critique dramatique*, t. II, p. 198.

(5) V. Hugo, dans la préface de *Cromwell*, semblait avoir prévu le danger quand il déclarait que ce n'était point « à la surface du drame que devait être « la couleur locale, mais au fond », Paris, Furne, 1840, p. 34.

(6) *Histoire de la littérature dramatique*, t. VI, p. 253. J. Lemaître devait aussi écrire plus tard : « Tous ces tableaux d'histoire sont d'un *toc* ébouriffant « et font rudement aimer la couleur locale de *Britannicus* et de *Bajazet* ». *Impressions de théâtre*, t. IV, p. 83.

(7) E. Zola : *Le Naturalisme au théâtre*, p. 7, 1881.

Et à quoi bon l'affranchissement du joug classique de l'unité de lieu pour lequel on avait tant combattu ? Eugène Delacroix voyait dans les changements perpétuels de décorations, que dans sa géniale indigence Shakespeare remplaçait par des écriteaux, le « fait d'un art perverti plutôt qu'avancé » (1) et les perfectionnements recherchés pour donner plus de réalité à l'art scénique lui paraissaient bien plus contraires que favorables à l'illusion qu'espèrent produire, sur les spectateurs, les hommes de théâtre (2).

L'art théâtral se voyait accusé par les critiques nouveaux d'avoir trahi sa mission en s'abaissant à n'être plus qu'un ensemble de procédés « destinés à surexciter les imaginations ou les organisations nerveuses à l'aide des « trucs », des machines, du jargon et du costume » (3). On en venait à souhaiter l'application de quelques méthodes nouvelles propres à débarrasser les planches de leurs trop beaux décors, de leurs trop riches costumes, de leurs trop nombreux accessoires.

« Dans le dégoût profond et irrité de toutes les inepties à costumes et à spectacle qu'on nous a depuis si longtemps données pour des pièces, » écrivait Barbey d'Aurevilly, dans son *Théâtre contemporain*, il semble qu'on veuille provoquer ce grand changement d'un peu d'âme et d'esprit à la scène (4). »

Ce « grand changement », dès l'année 1849, nous pouvions voir les articles de Théodore de Banville (5) chercher déjà à le susciter en portant eux aussi le discrédit sur les merveilles scéniques qui ont tué la poésie.

Celui dont les premières tendresses se déclarèrent pour le Romantisme, commença, en effet, à mener sans relâche une campagne contre les méthodes théâtrales de l'école qui, « aveuglée aujourd'hui et détournée de sa route », « mène l'art à un abîme » (6). Pour rendre cohérentes ces critiques, nous sommes forcés de rapprocher des passages extraits d'articles souvent distants de plusieurs années, mais tous dictés par une pensée unique révélant l'immense lassitude provoquée par le fracas théâtral. Assez de « couleur locale », « une des plus épouvantables niaiseries que l'homme ait créées » (7). N'en déplaise aux

(1) *Journal*, Paris, Plon, 1893-95. T. III, p. 142.

(2) *Idem*.

(3) Talbot : *Le Décor au théâtre. Revue Bleue*, février 1867, p. 156.

(4) 1868, t. I, p. 203.

(5) Cf. *Théodore de Banville*, par M. Fuchs.

(6) *Dix décembre*, 12 novembre 1849.

(7) *Idem*.

ardélions de l'érudition et des reconstitutions impeccables, le théâtre n'a jamais ressuscité l'histoire que par des « mannequins sans vie et sans réalité » (1), et V. Hugo aura quelquefois mieux évoqué le passé avec un mot qu'avec tous les accessoires de décorations et de costumes dont il s'ingénia à habiller ses drames.

Toutes ces reconstitutions, dont il fut fait tant de bruit, ne furent que le reflet de ce passé sur l'esprit d'écrivains qui imaginèrent une histoire à leur mesure comme une nature selon leurs goûts.

Assez de « mise en scène sublime », assez de décorations poussées « à la réalité et au trompe-l'œil », assez de ces « dioramas, de ces couchemers de soleil » (2) engendrés par la manie du pittoresque dont Théophile Gautier avait aussi, un jour, déploré l'action néfaste, « manie « détestable et stupide qui causera la ruine de l'art si l'on n'y met « bon ordre » (3), assez de tous ces misérables subterfuges dont l'auteur s'accommode, comptant « sur l'actrice pour donner un sens au « rôle et sur le décorateur pour dater la pièce » (4).

Certes, il ne sera nullement question de revenir en arrière et d'abolir les libertés précieuses que le théâtre a conquises. « Je ne suis pas de « ceux, proclame T. de Banville, qui exigent qu'on joue les cinq actes « du *Cid* dans le même palais, et je comprends que, de toutes façons, l'art « doit avoir les coudées franches. Mais, en même temps, je proteste de « toutes mes forces contre l'abus du truc, du carton et du papier d'or, « abus dans lequel M. Dumas et M. Hostein nous ont plongés jusqu'au « cou (5). »

Il importe que l'art dramatique se dépouille de ces oripeaux dorés et de ces toiles merveilleusement peintes dont on est arrivé à faire un étalage trop exclusif.

S'imaginant quelques contradicteurs, T. de Banville de s'écrier alors : « Mais, me dira-t-on, vous faites là le procès du décor, du truc, du costume, de la mise en scène ! » et affirmant sa théorie en matière d'art théâtral, il tranche nettement la question : « Appliqués aux œuvres littéraires, absolument (6) ! »

Si Shakespeare avait eu à sa disposition un appareil scénique com-

(1) *Le National*, 14 avril 1879.

(2) *Dix décembre*, 12 novembre 1849 et 8 avril 1850.

(3) *Souvenirs de théâtre*, p. 32. Cf. également E. Delacroix : *Journal*, t. II, p. 203.

(4) *Le Pouvoir*, 21 octobre 1850.

(5) *Dix décembre*, 12 novembre 1849.

(6) *Le National*, 22 décembre 1873.

parable à celui que les gens de métier s'enorgueillissent d'avoir perfectionné avec le temps, n'eût-il pas peut-être sacrifié à la « paresse », aux « embarras » du théâtre, au « besoin d'aller vite », le meilleur de son œuvre (1) ?

Le grand spectacle n'engendre pas nécessairement le grand théâtre : l'un étant le plus souvent incompatible avec l'autre.

Et nous trouvons esquissée, dans une suite d'articles du critique, la formule d'une esthétique théâtrale toute nouvelle qu'il résume en cette proposition dont on relève, à plusieurs années d'intervalle, l'essentiel dans ses feuilletons dramatiques. « Dans tout ce qui n'est pas féerie ou pièces à spectacle, pour que l'ensemble d'une représentation « scénique reste harmonieux, le décor (ainsi que le costume) ne doit « être qu'une indication » (2), « indication nette, précise, spirituelle et « peu appuyée et jamais aucune réalité ne doit briser brutalement l'harmonie idéale éveillée dans l'esprit par le génie du poète » (3).

Que de fois pour avoir tout sacrifié à l'effet matériel, les auteurs du temps ont-ils contraint la « muse jalouse » à dire : « Puisqu'on veut « m'adjoindre la matière inerte et stupide, que la matière s'en tire « comme elle voudra et fasse, sans moi, des miracles » (4) !

Le « miracle » est-il possible au théâtre ? T. de Banville se plaît à le prétendre. Lui aussi rêve cette scène idéale « qui doit avoir à la disposition du poète tous les palais, toutes les villes, toutes les forêts, « tous les paysages, et qui doit changer de lieu aussi vite que la pensée, « sans imposer à notre attention l'abominable refroidissement des « entr'actes, cette scène où doivent pouvoir se dérouler sans interruption au moins douze changements à vue » (5).

Cette scène où les ouvrages de Shakespeare et d'A. de Musset pourraient paraître sans qu'il fût besoin d'y porter une main sacrilège sous prétexte, comme on a coutume de le dire, de les rendre *jouables*, cette scène des délicats et des poètes ou tout simplement du peuple « qui seul est assez sincère, assez imaginaire, assez dénué d'idées fausses contractées dans les études incomplètes et dans les fréquentations « bourgeoises, en un mot assez ingénu pour s'élever à la conception

(1) *L'Ame de Paris*. Paris, Charpentier, 1890, p. 34.

(2) *Dix décembre*, 12 novembre 1849.

(3) *Le National*, 22 décembre 1873.

(4) *Idem*.

(5) *L'Ame de Paris*, ch. II, p. 20. *Le Théâtre idéal*. Debureau et les Funambules.

« d'une féerie de Shakespeare ou d'une fable de La Fontaine » (1), cette scène, T. de Banville en voyait un modèle dans un petit théâtre que nous n'avons guère eu l'occasion de citer au cours de notre étude : le théâtre des Funambules (2).

Sa salle, comme celle des Funambules, sera extrêmement petite. Là, l'auditeur pourra goûter toutes les nuances, tous les raffinements, tous les effets de sonorité le plus souvent détruits ou traduits en chaos confus dans les grandes salles de spectacles.

Les conditions de son fonctionnement seront celles de l'ancien petit Théâtre de Debureau. Comme au Théâtre des Funambules, les spectateurs y dépenseront peu d'argent et les artistes n'y gagneront guère ; aux Funambules, les « innombrables décors étaient peints par des Italiens qui, habitués dans leur pays à travailler pour des sous, gardaient ici la même habitude et n'avaient nullement l'idée que les « décors devaient être payés très cher. Quant aux comédiens, c'étaient « des gens de métier, qui vivaient de l'état de serrurier ou de l'état de « cartonnier ou d'un autre et ne croyaient pas que l'art dût nourrir « personne » (3).

Le théâtre idéal devra donc naître, vivre et mourir « sans avoir eu de « l'argent », « ayant contracté l'obligation étroite » « de remplacer ce « stupide ressort par le perpétuel miracle de l'invention et du génie » (4). Il rejettera tous les procédés scéniques destinés à éblouir des « spectateurs riches, frivoles et dénués d'instinct poétique » (5). La nécessité ne l'y contraindrait-elle pas, il devrait faire de la pauvreté son principe, la pauvreté seule étant « l'inépuisable trouveuse, l'impeccable « conseillère, la grande inspiratrice » (6), plus favorable à l'art que les indigentes richesses scéniques des grands théâtres qui engloutissent des fortunes en leurs somptueux spectacles ; car à la Comédie-Française et à l'Opéra, « pour représenter le satin on prend du satin, et pour « imiter le diamant on prend des diamants vrais », « moyen si déplorablement misérable et initial », la matière réelle n'accomplissant jamais le miracle de l'illusion. Sur ces scènes perfectionnées, des tapis-

(1) *L'Ame de Paris*, pp. 22 et 23.

(2) Cf. Champfleury : *Souvenirs des Funambules*, Paris, M. Lévy, 1859, in-16 ; L. Péricaud : *Le théâtre des Funambules*, Paris, Sapin, 1897, in-8°.

(3) *L'Ame de Paris*, p. 30.

(4) *Idem*, p. 30.

(5) *Idem*, p. 26.

(6) *Idem*, p. 33.

siers reçoivent l'ordre de construire des meubles confortables et des décorateurs habiles celui de remplacer « la poésie par ces admirables « toiles qui, selon la mélancolique expression du grand décorateur « Joseph Thierry, sont destinées, dans un avenir prochain, à être mises « à la lessive et à devenir des mouchoirs de poche » (1).

Le « Théâtre idéal », au contraire, s'accommodera de décors très simples, exécutés avec goût, mais à peu de frais, décors légers, faciles à manœuvrer par une modeste équipe de machinistes, « d'honnêtes petits décors non découpés et sans praticables, faits tout bonnement « avec une toile de fond et des coulisses, se succédant sans entr'actes « par de simples changements à vue, agilement exécutés » (2) ; il s'accommodera de costumes sans prétention, de trucs ingénieux, mais peu dispendieux.

Nous voici bien loin des coûteuses merveilles que nous avons vu prodiguer sur les théâtres au cours de la première moitié du XIX^e siècle.

De telles doctrines ne firent pas alors d'adeptes. Le temps n'était pas venu où les « baguenaudes de mise en scène » (3) avaient perdu leur prestige. A l'époque où T. de Banville flétrissait le faste théâtral, les grands spectacles de Sardou ne prolongeaient-ils pas, en les développant à outrance (4), les pompeuses méthodes scéniques du Romantisme (5).

Les drames romantiques étaient d'ailleurs repris de-ci, de-là, à la Gaîté, à l'Odéon. E. Perrin, au Théâtre-Français, entourait bientôt le *Roi s'amuse* (1882) d'un luxe théâtral dont le drame n'avait même pas joui à la création. Cinq peintres : Duvignaud, Gabin, Lavastre, Chaperon et Rubé, continuateurs des méthodes que Ciceri avait pratiquées, étaient requis pour en exécuter les décorations ; les costumes en étaient confiés à Thomas qui les composait d'après les indications de l'auteur (6), et les effets scéniques, tels que la rafale de pluie des deux derniers actes, étaient si bien rendus que J.-J. Weiss s'écriait, non sans ironie : « Il « existe un grand artiste à la Comédie-Française : c'est le machiniste (7). »

Il y avait maintenant la « sauce Perrin » (8), comme il y avait eu la

(1) *L'Ame de Paris*, p. 34.

(2) *Le National*, 11 septembre 1871, et M. Fuchs : *T. de Banville*, p. 354.

(3) Blaze de Bury : *Mes études et mes souvenirs*, Paris, C. Lévy, 1855, p. 65.

(4) Cf. A. J. Claretie : *Victorien Sardou*, Paris, Quantin, 1883, in-16.

(5) La mise en scène de la *Haine* (1875) coûtera 400.000 francs.

(6) Cf. J. Valter : *La première du Roi s'amuse*, p. 139.

(7) *Le théâtre et les mœurs*, p. 85.

(8) F. Febvre : *Au bord de la scène*, t. II, p. 110.

sauce Dumas ou Duponchel, « sauce très estimable, sans doute, quoi-
« que fort chère, destinée, quelque jour, écrivait l'acteur Got dans son
« *Journal*, à remplacer le vrai poisson » (1).

La conception de T. de Banville, d'une mise en scène simplifiée et suggestive, était en avance d'une soixantaine d'années durant lesquelles l'art scénique, nous n'en exceptons pas les expériences réalistes du Théâtre-Libre, qui, nous l'avons vu, avaient eu tant de précédents, continua à rouler dans la même ornière.

(1) P. 124.

CONCLUSION

Tellesont été les transformations subies par l'art scénique au contact des idées et des techniques qui, dès le premier quart du XVIII^e siècle et durant toute la première moitié du XIX^e, substituèrent peu à peu, aux traditions du théâtre classique, une interprétation nouvelle de tous les éléments du spectacle.

On a trop tendance, nous semble-t-il, dans les études théâtrales, à faire bon marché des curieuses recherches scéniques tentées au XVIII^e siècle pour apporter quelque liberté au théâtre.

D'autre part, à ne pas s'intéresser à la vie des « planches » entre les années qui séparent, en France, le mouvement révolutionnaire de l'établissement de la Restauration, sous prétexte que la littérature dramatique n'a, pendant ce temps, produit aucun chef-d'œuvre, on risque de laisser dans l'ombre une attachante période durant laquelle, précisément, l'évolution matérielle du spectacle préparait l'éclosion du théâtre nouveau.

Ce sont ces lacunes que nous avons essayé de combler dans la première partie de notre ouvrage, afin de permettre au lecteur de se rendre compte par la suite, que la prétendue révolution romantique au théâtre était plutôt une évolution naturelle et très lente de principes fort antérieurs à la consécration de l'Ecole.

De l'Ecole Romantique elle-même peut-on saisir parfaitement la portée dramatique si l'on se cantonne dans l'étude seulement littéraire des œuvres qu'elle a engendrées sans accorder quelque intérêt à l'ensemble de leur réalisation matérielle sur les théâtres du temps ?

Cette réalisation n'a pas moins d'importance que les manifestes célèbres de ceux qui s'en déclarèrent les chefs.

Recherches de vérité dans le costume, dans le décor, élargissement du cadre théâtral dans le temps et dans l'espace, tel est le bilan des revendications qui étaient arrivées, souvent avec peine, à se faire jour sur les scènes françaises. Le théâtre pouvait, après les grandes batailles roman-

tiques qui se livrèrent aussi bien sur le plan technique que dans le domaine littéraire, être ouvert à toutes les hardiesses.

Certaines tentatives audacieuses de notre scène moderne ne sont elles-mêmes que le prolongement de cet immense effort de libération.

Si bien qu'arrivés au terme de notre étude, il nous est possible de tirer de l'examen des manifestations scéniques dont nous avons pu suivre le développement au cours du XIX^e siècle, une conclusion qui nous ramène à l'actualité.

La technique de la scène moderne doit, en effet, plus qu'on ne croit à la tradition des décorateurs de jadis. A. Dumas ne se trompait pas en voyant en Ciceri le père de la décoration moderne.

Aujourd'hui, comme aux temps romantiques, le décor est demeuré un des éléments importants du spectacle, aussi bien que le costume. Aujourd'hui, comme aux temps romantiques, ce ne sont plus de simples barbouilleurs qui participent à l'établissement des « tableaux » nécessaires à l'action de certains ouvrages et aux maquettes de leurs costumes. Aujourd'hui, comme aux temps romantiques, l'auteur doit trouver dans le décorateur un collaborateur intelligent et non un ouvrier médiocre et sans culture.

L'examen des différents aspects de l'art théâtral, dans la première moitié du XIX^e siècle, montre à quel point notre scène est encore tributaire des théories et des pratiques qui entraînèrent au théâtre le grand bouleversement romantique.

En premier lieu, il convient de relever ce que l'art théâtral, dans ses innovations architectoniques et scéniques, utilise encore des procédés de ces divertissements que nous avons appelés les spectacles d'optique.

On peut suivre, depuis les premières recherches des Bourgeois, des Alaux et des Daguerre l'influence constante exercée par les panoramas et les dioramas sur la décoration théâtrale. Le physicien Foucault qui s'intéressait au perfectionnement de ces inventions célèbres, exposa, en effet, en 1862, au Palais de l'Industrie, de petites maquettes théâtrales inspirées du système panoramique (1). En 1865, Cambon, Despléchin et Nolau, fournirent, à leur tour, un rapport détaillé à la commission des décorations et des machines de l'Opéra, donnant par le menu toutes les possibilités offertes par l'utilisation mécanique de panoramas appliqués à la scène (2). La même commission examina,

(1) Hémardinquer : *La science au théâtre*, Paris, H. Paulin, 1908, in-8°, p. 17.

(2) *Commission des décors*, 25 octobre 1864, Bibliothèque de l'Opéra, n° 779.

dans son rapport sur la peinture scénique, les ressources des dioramas et des panoramas transposés au théâtre. Ces diverses propositions ne furent d'ailleurs pas retenues au moment de la construction du nouvel opéra par Garnier (1862-1874) (1). Mais ne voyons-nous pas les théâtres de Paris, revenant à ces anciens procédés, appliquer de nos jours la toile panoramique concave de fond de scène (cyclorama) ?

Dédaignant les ressources de la scène tournante, certains spécialistes songent actuellement à utiliser, pour de rapides changements de décors, la salle pivotante à la manière du diorama de Daguerre (2), plaçant les spectateurs devant une suite ininterrompue de tableaux, projet préconisé par les architectes Souchère et Castan en France (3), et par A. Pronaszko en Pologne (4). Enfin, ces procédés semblent devoir être à la fois continués et dépassés à l'étranger comme en France, par différents principes de structure qui tentent d'abolir les contraintes du théâtre à rideau et du décor-tableau : Théâtre total de W. Gropius en Allemagne, Théâtres simultanés de S. Syrcus, d'I. Solska et de Weichert en Pologne (5), Théâtre Réaliste d'Okhlopov à Moscou (6), enfin le Théâtre de l'Espace d'Edouard Autant à l'Exposition Internationale de Paris en 1937, où le système panoramique reçoit une application nouvelle (7).

En outre, en marge de cette évolution technique des procédés que nous avons vu pratiquer dans les premières années du XIX^e siècle par les Alaux, les Taylor, les Daguerre et les Ciceri, deux faits se sont révélés dans l'histoire théâtrale de ce temps, et ces deux faits, nous ne pouvons en méconnaître l'importance.

C'est, d'une part, la naissance de ce nouvel art qui, peu à peu, a conquis une place dans le monde théâtral et une désignation dans le langage : la « mise en scène » ; d'autre part, la création d'une nouvelle fonction dans l'art dramatique : celle du « metteur en scène ».

(1) Cf. *L'Opéra* (Anonyme). Paris, Librairie des Dictionnaires, 1886, Bibliothèque Nationale, Lk⁷ 25.182, p. 17.

(2) Cf. Donnet : *Architectonographie des Théâtres de Paris*, Paris, Orgiazzi, 1821, Atlas oblong, planche 23.

(3) Maquette construite exposée au pavillon de la C. G. T. Exposition Internationale de Paris en 1937.

(4) Cf. Z. Tonecki : *Architektura i technika teatralna*, Varsovie, 1935, planche X.

(5) *Idem* : Planches VII, VIII, IX.

(6) Cf. Paul Gsell : *Le Théâtre soviétique*, Paris, Editions sociales internationales, 1937, p. 48.

(7) Cf. journal *L'Illustration*, 29 mai 1937, n° de l'Exposition. Article de R. de Beauplan.

Sans doute, la mise en scène n'est pas une « invention » du XIX^e siècle. A la base de toute manifestation humaine de caractère dramatique, il y a nécessairement mise en scène. Cependant, et c'est sur ce point qu'il nous semble utile d'insister de nouveau, les temps romantiques nous ont appris à considérer peu à peu l'exécution scénique comme un art en soi, méritant une attention particulière.

On peut dire qu'à partir de l'époque romantique (si l'on accepte de mettre de côté l'influence souvent néfaste qu'exercèrent sur l'art dramatique les excès du spectacle) commence à naître le conflit scénique et qu'inséparables désormais des études purement littéraires, se posent des problèmes d'esthétique théâtrale qui, de nos jours, sont devenus de première importance dans la vie du monde dramatique.

« Ce n'est qu'à une époque relativement récente, remarque en 1884 « Becq de Fouquières, que la mise en scène a conquis un rôle de plus en « plus prépondérant » (1) et Legouvé estime, en 1886, que « la mise en « scène est encore un art tout moderne » (2).

Mais, peu à peu, au cours du XIX^e siècle, et c'est encore là un des faits les plus frappants qui nous semblent pouvoir être déduits de notre étude, on passe insensiblement de la « régie », c'est-à-dire, d'une ordonnance tout objective, consistant dans la description de l'animation théâtrale et des accessoires nécessaires au jeu (Cf. notre thèse complémentaire), à ce que nous appelons actuellement « mise en scène », c'est-à-dire une interprétation personnelle suggérée par l'œuvre dramatique et coordonnant tous les éléments d'un spectacle, souvent d'après une esthétique particulière ; car notre conception de la mise en scène est assurément devenue plus complexe qu'au temps des régisseurs Albertin et Paliani.

Notre théâtre contemporain substitue précisément au régisseur, le metteur en scène, créateur véritable dans la présentation des ouvrages nouveaux, créateur, à chaque reprise d'un ancien ouvrage, d'un nouveau cadre répondant aux exigences du spectacle du temps. L'interprétation de l'*Ecole des Femmes* par Louis Juvet (1937, Athénée), celle des *Caprices de Marianne* par Gaston Baty (1937, Théâtre Montparnasse), celle de la *Dame aux Camélias* par Meyerhold (1936, Russie) en sont de significatifs exemples. « S'il convenait de présenter et de jouer d'une « certaine manière en 1850 *Don Carlos*, *Bérénice*, *Œdipe-Roi*, *Macbeth*,

(1) *L'art de la mise en scène*, Paris, Charpentier, 1884, in-18, p. 78.

(2) *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel, 1886-1887, t. II, p. 197.

« il conviendra de les représenter et de les jouer d'autre manière en « 1950... », telle est la formule (toute théorique d'ailleurs) que nous pouvons trouver sous la plume de M. Emile Fabre (1) et qui indique bien la position nouvelle prise, de nos jours, par le metteur en scène.

Position qui engendre fatalement d'inlassables critiques de la part de ceux qui ne veulent voir (à l'exemple de C. Maurice, cf. p. 144) dans l'intervention du metteur en scène sur le théâtre que l'intrusion d'un fâcheux, aspirant souvent à se tailler la part du lion dans l'œuvre d'un malheureux auteur.

A cet égard, le sujet conserve encore une bonne part d'actualité et se trouve perpétuellement débattu en des controverses où il est souvent fort délicat de prendre parti. (Cf. *Le Crépuscule du théâtre*, par R. Lenormand).

Quelle doit être la mission du metteur en scène, de ce « maître des cérémonies », comme l'appelait Jules Janin ? Quelle part doit revenir, dans la création théâtrale, à cet animateur façonnant en quelque sorte le corps de l'œuvre dramatique après que l'auteur en a façonné l'âme ?

Autant de questions difficiles à trancher et qui mériteraient une étude sérieuse et impartiale qu'il nous semble impossible d'aborder présentement.

Si nous avons seulement réussi, en ces pages, à démontrer l'intérêt qui se dégage de la vie matérielle du théâtre en cette période singulièrement active de son histoire, nous estimerons notre but atteint. Souhaitons même qu'il se trouve un jour dépassé et que d'autres chercheurs puisent, en cette modeste étude, le goût de devenir les servants de cet art éternellement vivant : le Théâtre.

(1) *Notes sur la mise en scène*. Collection des Amis d'Edouard, n° 160, Abbeville, F. Paillard, 1933, in-18, p. 41.

LEXIQUE

TERMES DE TECHNIQUE THÉÂTRALE

Ames et cassettes. — Le fonctionnement d'un *bâti*, dans les dessous du théâtre, est assuré par un ou plusieurs montants, lesquels glissent dans une sorte d'étuis qu'on nomme *cassettes*. Ces montants dont dépend la régularité de la montée et de la descente du *bâti* s'appellent des *âmes*. Cf. : G. Moynet : *La machinerie théâtrale*, pp. 75, 76, planches montrant le fonctionnement des âmes et des cassettes.

Avant-scène. — Partie avancée de la scène comprenant tout l'espace compris entre le rideau et l'orchestre. On dit aussi *proscenium*.

Bâti. — Partie mobile des dessous du théâtre qui, par le jeu des *âmes* et des *cassettes*, peut à volonté monter ou descendre, faisant paraître ou disparaître les éléments de décoration.

Bandes d'air ou de ciel. — Nom donné aux *frises* qui dans les décors de plein air servent de plafond simulant le ciel. En l'absence de ces *bandes* le regard des spectateurs se perdrait dans le vide du cintre.

Bandes d'eau ou de mer. — Bandes de toile peinte simulant l'eau et montées sur des châssis qui traversent la scène dans toute sa largeur.

Cassettes. — Voir : *âmes*.

Changement à vue. — Changement de décoration qui s'effectue instantanément sous les yeux du spectateur et sans que le rideau d'avant-scène ait été baissé. Longtemps le chef machiniste, commandant son équipe de garçons de théâtre, dirigea ce genre de manœuvre au sifflet en dépit de toute illusion. Ce ne fut que vers 1827-1828 que ce procédé commença à être aboli. Le changement de décoration s'opéra alors, soit rideau baissé, soit *à vue* sans que les commandements de manœuvres puissent être perçus dans la salle.

Chariot. — Les chariots servent à la manœuvre des *mâts* qui supportent et soutiennent les décorations latérales que le spectateur désigne en général sous le nom de *coulisses*. C'est sur les chariots placés dans le premier dessous que se trouve fixée la partie inférieure de chaque *mât*, celle qui passe par la *costière*, et c'est le mouvement d'avance ou de recul qu'on imprime au chariot qui fait avancer ou reculer le *mât* et par conséquent le décor. Le chariot roule sur un rail de fer au moyen de galets encastrés dans un patin. Ce procédé de machinerie permet le jeu facile des décorations en assurant la *plantation* des arbres ou autres objets isolés. C'est un moyen rapide et sûr pour faire paraître et disparaître *à vue* les éléments de décoration.

Châssis. — Feuilles de décorations latérales qu'on désigne aussi sous le nom de coulisses et qui sont placées de chaque côté de la scène dans le sens de sa largeur. Les châssis sont fixés par des crampons sur des mâts chargés de les supporter et de les maintenir dans une position verticale. Lorsque le châssis est en entier dans le sens de la largeur de la scène, il prend le nom de « châssis géométral » ; lorsqu'une de ses parties fait un retour dans un sens ou dans un autre, il est dit à *brisure*.

Châssis (faux). — Avant de se servir des *mâts* pour guinder les châssis de coulisses, on employait à chaque plan de la scène, une série d'appareils qu'on appelait des *faux châssis* et quelquefois aussi des *portants*. Les faux châssis, comme les *mâts*, traversaient les *costières* et comme eux étaient mis en mouvement par les *chariots* placés dans le premier dessous. Ils formaient comme une sorte de très haut cadre de bois sur lequel étaient fixés les châssis de coulisses et portaient, sur un de leur côté, une série d'échelons allant de la base au sommet pour permettre les manœuvres.

Chevilles de retraite. — Les cordages soutenant les toiles de fond viennent, en retrait du plateau, se fixer par quelques tours en croix sur ces chevilles qui leur servent de point d'arrêt.

Cintre. — Partie supérieure d'un théâtre. Celle qui s'étend au-dessus de la scène sur toute la surface de celle-ci, jusqu'aux combles de l'édifice.

Contre-poids. — Poids faisant équilibre au poids des éléments de décorations dans les manœuvres.

Cordage (faux). — Cordes qui soutiennent les toiles de fond aux solives du *gril* et qui sont nouées d'un côté à des crochets de fer et de l'autre à la perche qui porte le bout supérieur de la toile.

Cordes mortes. — Autre appellation des *faux cordages*.

Costières. — Ce sont des rainures garnies de fer pratiquées dans le plancher de la scène à chaque plan des coulisses pour livrer passage à la tige des *mâts* qui supportent les décorations latérales et permettre à ces *mâts* qui sont montés sur les *chariots* roulant sous le plancher dans le premier dessous, de glisser à volonté de façon à avancer ou reculer sur la scène.

Coulisses. — On donne ce nom tout à la fois aux feuilles de décorations que supportent des portants mobiles et qui garnissent chacun des côtés de la scène, et à l'espace vide qui s'étend entre la place occupée par ces portants et le mur qui limite la scène.

Cour. — Côté droit de la scène, par rapport au spectateur.

Découvèrtes. — Espaces compris entre deux parties d'un décor, qui, mal placées, laissent voir de la salle ce qui se passe dans la coulisse.

Dessous. — Espace nécessaire à la manœuvre des décors et au jeu des machines qui s'étend en profondeur au-dessous de toute la surface du plancher de la scène. Une scène peut avoir plusieurs *dessous*. Au théâtre de la Porte Saint-Martin, chacun des trois *dessous* n'avait pas moins de 8 m. 60 de haut.

Dessus. — Le *dessus* comprend plusieurs étages au-dessus de la scène. C'est en réalité l'espace auquel on donne le nom de *cintre*.

Détrempe. — Couleur broyée dans de l'eau à laquelle on ajoute de la colle, généralement de la colle de peau.

Equiper. — Equiper un truc, une machine, un décor, c'est préparer ce truc, cette machine, ce décor et les mettre en état de manœuvrer au signal convenu.

Face. — L'extrémité la plus proche du public sur le théâtre ; l'avant-scène, s'appelle aussi *face*.

Ferme. — Une ferme est une partie de décoration montée sur châssis et qui se tient droite sur la scène. Les fermes montent des dessous en passant par les *trappillons*. Tout fragment de décor qui se tient debout et qui n'est ni rideau ni châssis de coulisse est une ferme. Le fond d'un décor fermé est toujours une ferme. Ferme aussi la maison qui se dresse au milieu de la scène dans un décor de paysage, et l'arbre, et le buisson. Ferme encore, dans une place publique, la fontaine qui s'élève à tel ou tel plan.

Frises. — Pour masquer au spectateur la vue du cintre dans les décors ouverts, on se sert de frises. Les frises sont des toiles de moyenne largeur garnies à leur partie supérieure d'un fourreau et d'une perche de la largeur de la scène. Ces toiles sont suspendues au cintre et placées en avant de la toile de fond. On appelle aussi les frises des *bandes d'air*.

Galet. — Petite roue que l'on emploie en machinerie pour diminuer le frottement.

Gloires. — Machines *praticables* qui, en forme de char aérien ou de nuages, descendent du *cintre*, faisant apparaître sur le théâtre où elles restent suspendues à une certaine hauteur, un ou plusieurs personnages. Cf. G. Moynet : *Machinerie théâtrale*, p. 145, une gloire descendant du cintre ; p. 153, construction d'une gloire.

Gril. — Le gril est le plancher à claire-voie qui, placé dans les combles du théâtre au-dessus du dernier corridor du cintre, s'étend sur toute la surface de la scène. On y voit une foule de tambours de différentes grosseurs, des mouffles de toutes sortes, enfin tous les engins et cordages nécessaires au maniement et à la manœuvre des décorations.

Guinder. — Action qui consiste à assujettir un élément de décoration sur un point fixe.

Herse. — Ligne de lumière établie au-dessus de la scène dans les frises ; c'est une rampe suspendue horizontalement.

Italienne (à l'). — Les *plantations* dites à l'italienne sont celles où les châssis de coulisse se présentent de front par rapport au public. Cette disposition qui se prêtait aux changements à vue et permettait aux acteurs de suivre en coulisse l'action de scène et de faire leur entrée au moment opportun offrait le grand désavantage, dans les décorations d'intérieurs, de morceler les murailles fictives à droite et à gauche de la scène en une série de feuillets d'aspect fort défectueux pour toutes les places situées sur les côtés du théâtre. Le lecteur trouvera la description complète d'une plantation de ce genre dans le *Traité de perspective* de La Gournerie, Paris, Dalmont et Dunot (1859), in-4° et Atlas Fol. p. 266.

Jardin. — Côté gauche de la scène, par rapport au spectateur.

Lointain. — Mur du fond du théâtre.

Machines de travers. — On désigne sous ce nom les chars aériens, les gloires, et les barres suspendues du cintre par des fils métalliques et sur lesquelles sont suspendus les personnages volants. Ces machines sont

dites *de travers* parce qu'elles peuvent traverser le théâtre horizontalement ou en décrivant certaines courbes.

Manteau d'Arlequin. — Encadrement intérieur de la scène constitué par deux châssis latéraux simulant une draperie et sur lesquels vient reposer horizontalement une draperie formant comme le linteau d'une porte. Il est ainsi nommé parce que, dans l'ancienne comédie Italienne, Arlequin se glissait souvent entre le rideau et cette draperie pour se présenter au public.

Mât. — Les mâts servent à fixer les châssis de décoration. Un mât est un chevron pourvu à son extrémité inférieure d'une espèce de tenon garni de fer, ou même tout en fer ; ce tenon passe par la *costière* et va s'emboîter dans une *cassette*, espèce de mortaise qui se trouve dans un *chariot* mobile manœuvrant dans le dessous.

Moufles. — Assemblage de plusieurs poulies dans une chape commune qui sert à élever les décors.

Patin. — Tige de fer qui repose sur le plancher de la scène à la base des décors et qui maintient l'écartement d'une porte ou d'une baie.

Plafond. — Partie supérieure des décorations. Constituée par un châssis en forme de trapèze dans les décors fermés et par les *frises* successives dans les décors de plein air.

Plan. — Division du plancher de la scène, limitée par les *costières*. Voir *rue*.

Plantation. — Disposition du décor sur la scène.

Plateau. — On désigne par ce mot la scène proprement dite, c'est-à-dire le plancher du théâtre qui va du niveau du rideau d'avant-scène au fond du théâtre.

Ponts-volants. — Ce sont des ponts très légers placés dans le dessus du théâtre parallèlement à chaque *rue* du plancher de la scène et qui permettent aux machinistes de passer d'un côté à l'autre de celle-ci afin d'aider et d'activer la manœuvre des décors.

Portants. — Voir : *faux châssis*.

Praticable. — Les praticables sont des parties de décor dans lesquelles peuvent entrer ou sur lesquelles peuvent passer un ou plusieurs personnages. Les bateaux, les ponts, les rochers, les escaliers, sont des praticables. Les praticables sont des décors construits solidement au lieu d'être peints sur toile en trompe l'œil.

Principales. — Ce sont des rideaux découpés par le milieu et destinés à tenir lieu à la fois de frises et de coulisses.

Quinquet. — Genre de lampe à double courant d'air inventée par un nommé Argant et fabriquée par un ferblantier nommé Quinquet. Ces lampes furent mises en usage dans les théâtres dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et furent conservées jusqu'à l'introduction du gaz et son installation définitive sur scène.

Rideaux. — Les rideaux se divisent en : rideau d'avant-scène, rideau de fond, ou *toile de fond* et rideau de manœuvre, rideau spécialement composé pour un spectacle et qui permet d'effectuer les changements de décorations au cours des actes. Le public lorsqu'il voit baisser le rideau de manœuvre sait que l'action va reprendre aussitôt et qu'il ne s'agit pas d'un entr'acte.

Rouleaux de retraite. — Ce sont des cylindres mobiles sur lesquels viennent s'enrouler les cordages auxquels sont suspendus certains éléments de décoration. Les rouleaux de retraite ont ainsi à peu près la même destination que les chevilles de retraite.

Rue et fausse rue. — Le plateau ou scène est divisé en plans ; chaque plan est limité par une costière ou par un jeu de costières. Lorsque dans les grands théâtres deux ou trois costières par plan sont nécessaires à la disposition des *mâts*, de la première costière d'un plan à la première costière de l'autre plan, le long espace occupé par les trappes s'appellent rue et la partie occupée par le jeu de costières du même plan s'appelle fausse rue.

Semainier. — Artiste qui, pendant une semaine, est chargé de l'exécution du répertoire.

Sorbonne. — Petite plate-forme en maçonnerie construite dans les ateliers de décoration et où les peintres apprêtent la colle et la peinture nécessaires à l'exécution des décors.

Tableau. — Le tableau peut être soit la division d'un acte, soit une scène muette réglée à certains coups de théâtre. Dans les mélodrames, à la fin d'une scène pathétique ou d'un acte, on composait souvent un *tableau général* où les personnages principaux et les comparses conservaient pendant le baisser du rideau leur dernière attitude. Il y avait des tableaux d'horreur, d'attendrissement, de surprise. On appelait cela *arrêter un tableau*.

Terrains. — Ce sont des parties de décoration construites en *fermes*, c'est-à-dire se tenant sans être soutenues sur les côtés, et simulant des replis de terrains, des talus, de petits rochers, etc., etc.

Tourillon. — Partie cylindrique autour de laquelle une pièce reçoit un mouvement de rotation.

Traînée. — Ligne de lumière que l'on place sur la scène pour obtenir certains effets. C'est en somme une herse reposant sur le plancher au lieu d'être suspendue dans les frises.

Trappe. — Les trappes sont les parties mobiles du plancher de la scène par lesquelles s'effectuent les apparitions.

Trappe anglaise. — La trappe anglaise est une porte à deux battants ou plus exactement un bâti à deux volets. Sur chaque volet s'appliquent des lames d'acier flexible qui font ressort ; les deux volets livrent aisément passage à un corps qui se précipite au travers, puis ils reprennent immédiatement leur position sous l'action des ressorts d'acier et le public ne peut apercevoir l'ouverture.

Trappillon. — Nom donné aux ouvertures pratiquées dans le plancher de la scène pour livrer passage aux décorations appelées *fermes* qui montent des dessous.

Treuil. — Cylindre horizontal qu'on fait tourner et autour duquel s'enroule le cordage destiné à soulever les décorations.

Vol. — Voir : *machines de travers*. Cf. G. Moynet : *Machinerie théâtrale*, p. 165, équipement d'un vol.

BIBLIOGRAPHIE

De l'art théâtral en France dans la première moitié du XIX^e siècle.

En présentant cet essai bibliographique, nous ne prétendons pas offrir aux érudits une nomenclature sans lacunes. Cependant, si imparfaite que cette documentation puisse paraître, il nous a semblé utile d'en publier les éléments. Les nombreuses difficultés qu'il nous a fallu vaincre pour établir la documentation de notre étude sur la *Mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle* nous ont, en effet, démontré qu'aucun classement n'existait pour guider les recherches sur la vie théâtrale de ce temps.

Les documents sont beaucoup plus nombreux qu'on ne le pense en général, mais noyés dans les catalogues des bibliothèques, dispersés dans les bibliographies générales, souvent il faudra que leur existence se trouve miraculeusement révélée pour que le chercheur parvienne à les découvrir.

Auguste Rondel ne se plaignait-il pas déjà il y a quelque vingt ans (1), de cet éparpillement funeste aux recherches consacrées à l'histoire théâtrale ?

Nous avons tenté, dans les pages qui vont suivre, de classer, en un certain nombre de divisions, les écrits relatifs au théâtre de cette période où le monde artistique fut bouleversé par le Romantisme.

Nous nous sommes efforcé d'énumérer, en une suite logique, ces différentes divisions afin de faciliter, dans la mesure du possible, l'ordre des recherches spéciales à un sujet.

Lorsqu'il s'agira de documents difficiles à trouver couramment dans les bibliothèques publiques, nous joindrons aux indications habituelles d'édition et de format l'endroit où ils se trouvent ainsi que la cote sous laquelle ils nous furent communiqués. Nous opérerons de même pour les manuscrits et les pièces d'archives cités dans cet ouvrage.

Nous sommes loin de nous dissimuler toutes les imperfections que comportera, aux yeux de bibliophiles avertis, cet essai destiné surtout à servir de justification documentaire à notre thèse.

Que le lecteur y puisse découvrir à l'occasion quelques renseignements

(1) A. Rondel : *La bibliographie dramatique et les collections de théâtre*, Lille, Lefèvre-Ducrocq, 1913, in-8°, p. 10.

utiles à ses études personnelles, quelques documents peu connus ou ignorés dont la citation sera peut-être susceptible d'orienter ses recherches et nous nous estimerons heureux d'avoir ainsi apporté notre modeste contribution à l'étude d'un art auquel nous avons consacré toute l'activité de notre vie.

I. — INSTRUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Le lecteur trouvera, dans cette première division :

- A) Des ouvrages de bibliographie générale auxquels il convient de se référer pour tous ordres de recherches ;
- B) Certains dictionnaires biographiques contenant des renseignements sur les auteurs dramatiques, les directeurs de théâtres, les comédiens ainsi que sur les artistes décorateurs ayant travaillé pour le théâtre ;
- C) Des bibliographies particulières à l'art théâtral et au costume ;
- D) Des répertoires dramatiques ;
- E) Quelques états d'archives théâtrales souvent utiles à consulter ;
- F) Certains ouvrages relatifs à l'iconographie ;
- G) Des lexiques consacrés à l'« argot » des « planches » ;
- H) Des bibliographies de l'histoire des mœurs et des journaux destinées à compléter ces différentes sources d'information générale.

A. — Bibliographie générale.

A. BARBIER. *Dictionnaire des ouvrages anonymes*. Paris, P. Daffis, 1872, 4 vol., in-12.

Bibliographie de la France. Paris, Pillet aîné, in-8°.

L. CARTERET. *Le Trésor du bibliophile*. Paris, Carteret, 1927, in-4°.

G. LANSON. *Manuel bibliographique de la littérature française*. Paris, Hachette, 1925, 2 vol. in-8°. (Cf. le chapitre : « Théâtre au XIX^e siècle. — Généralités, législation et histoire. — Histoire des divers théâtres. — Matériel du théâtre. — Décors et costumes. — Les comédiens. »)

O. LORENTZ. *Catalogue général de la librairie française*. Paris, Jordell, 11 vol., in-8°.

J.-M. QUÉRARD. *La France littéraire*, continuée par F. Bourquelot (1827-1857). Paris, Firmin-Didot, 18 vol. in-8°. — *Les supercheries littéraires dévoilées*. Paris, P. Daffis, 1869-1870, 3 vol. in-8°.

H. TALVART et J. PLACE. *Bibliographie des auteurs modernes de langue française* (1801-1927). Paris, Horizons de France, 4 tomes (de A à Fla), en cours de publication.

P. H. THIEME. *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1930*. Paris, Droz, 1933, 3 vol. in-8° (Cf. le tome III, « Civilisation »).

G. VICAIRE. *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle*. Paris, A. Rouquette, 1894-1920, 8 vol. in-8°.

B. — Dictionnaires biographiques.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE. *Dictionnaire général des artistes de l'école française*. Paris, H. Loones, 1882-85, 3 vol. gr. in-8°.

- DESOBRY et BACHELET. *Dictionnaire de biographie et d'histoire*. Paris, Delagrave, 1889, 2 vol. in-8°.
- FIRMIN-DIDOT. *Nouvelle biographie générale*, 1863.
- H. LYONNET. *Dictionnaire des comédiens*. Librairie de l'Art du Théâtre. Paris, 1904, 2 vol. in-8°.
- L. G. MICHAUD. *Biographie universelle*. Paris, Desplaces, 1854-65, 45 vol. in-8°.
- RABBE et DE BOISJELIN. *Biographie universelle et portative des Contemporains*. Paris, V. de Boisjelin, 1830, 4 vol. in-8°.
- SIRET. *Dictionnaire des peintres décorateurs*. Chez les principaux libraires. Paris, Bruxelles, Leipzig, Londres, 1883, 2 vol. in-8°.
- G. VAPEREAU. *Dictionnaire des Contemporains*. Paris, Hachette et C^{ie}, 1893, in-8°.

C. — *Bibliographies de l'art théâtral et du costume*.

- R. COLAS. *Bibliographie générale du costume et de la mode*. Paris, R. Colas, 1933, 2 vol. in-8°.
- J. DE FILIPPI. *Essai d'une bibliographie générale du théâtre*. (Complément du catalogue Soleinne.) Paris, Tresse, 1861, in-8°.
- R. GILDER et G. FREEDLEY. *Theatre Collections in Libraries and Museums*. London, B. F. Stevens and Brown, 1936.
- GOIZET. *Table générale du catalogue de la bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*. Paris, Administration de l'Alliance des Arts, 1845, in-8°.
- P. L. JACOB (LACROIX). *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*. Paris, Alliance des Arts, 1843-44, 5 vol. in-8°. — *Bibliothèque dramatique de Pont de Vesles*. Paris, Alliance des Arts, 1847, in-8°. Bibliothèque de l'Opéra, n° 6.445.
- V. PROTOPOPOFF. *Catalogue de la bibliothèque théâtrale de Victor Protopopoff*. Paris et Saint-Petersbourg, 1912, in-4°. Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.
- A. RONDEL. *Catalogue analytique sommaire de la collection théâtrale Rondel*. Paris, Berger-Levrault, 1932. — *La Bibliographie dramatique et les collections de théâtre*. Lille, Lefebvre-Ducroc, 1913, in-8°.
- L. SAPIN. *Catalogue de la bibliothèque théâtrale de Léon Sapin*. Paris, A. Voisin, 1877, in-8°. Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.
- TAYLOR. *Catalogue de la bibliothèque dramatique de feu le Baron Taylor*. Paris, Techener, 1893, in-8°. Arsenal, 4°, N. F. 24.920.

D. — *Répertoires dramatiques*.

- Catalogue des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la Société des auteurs*. Edition récapitulative. Liste de tous les ouvrages représentés depuis l'origine de la Société jusqu'au 31 décembre 1859. Paris, A. Guyot, 1863, in-8°. Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.
- G. DOUAI. *Répertoire général de toutes les pièces représentées sur les théâtres de Paris*. Manuscrits, Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.
- H. DUVAL. *Catalogue dramatique depuis Jodelle jusqu'à nos jours* (vers 1840). Comprenant la liste des tragédies, comédies, drames, mélodrames, opéras, opéras-comiques, vaudevilles, ballets, pantomimes, parodies, ainsi que la liste des auteurs. Manuscrits. Bibliothèque Nationale : Mss. fr. 15048-15061.
- GOIZET-BURTAL. *Dictionnaire dramatique*. Bibliographie des pièces de théâtre. Deux parties en un volume (A à D). Paris, les Auteurs, 1867, gr. in-8°.

H. LECOMTE. *Catalogue des manuscrits conservés à la Bibliothèque des Auteurs.* (Ouvrages dramatiques.) Manuscrit, Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.

E. — *États d'Archives théâtrales.*

H. DE CURZON. *État sommaire des pièces et documents concernant le théâtre,* conservés aux Archives Nationales. Besançon, P. Jacquin, 1899, in-8°.

C. NUITTER. *Note relative aux Archives de l'Opéra.* Paris, Jouaust, 1880, Gr. in-8°.

J.-G. PROD'HOMME. *État sommaire des Archives de l'Opéra.* Revue de Musicologie, novembre 1933, n° 48. Paris, Fischbacher.

F. — *Iconographie.*

H. BOUCHOT. *Cabinet des Estampes.* Guide des collections qui y sont conservées. Paris, Dentu, 1895, in-8°. — *Catalogue des dessins relatifs à l'histoire du théâtre,* conservés au dépôt des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Paris, E. Bouillon, 1896, in-8°.

Catalogue d'une importante collection de livres, dessins, estampes relatifs au théâtre. Vente A. Vizentini. Paris, E. Paul et Guillemin, 1907, in-8°. Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.

CHAMPFLEURY. *Les vignettes romantiques.* Paris, Dentu, 1883, in-4°.

Exposition des arts au théâtre. Novembre-décembre 1925. A l'Hôtel Charpentier. Paris, E. Keller. Bibliothèque des Arts décoratifs, S. 1544.

G. SCHEFER. *Catalogue des Estampes de la Bibliothèque de l'Arsenal.* Bureau de l'Artiste, Paris, 1894, in-8°.

G. — *Dictionnaires de langue théâtrale.*

C. M. E. BEQUET. *Encyclopédie de l'art dramatique.* Paris, l'Auteur, 1886.

A. BOUCHARD. *La langue théâtrale.* Paris, Arnaud et Labat, 1878, in-12.

C. DE BUSSY (Marchal). *Dictionnaire de l'art dramatique.* Paris, Faure, 1866, in-12.

Dictionnaire des coulisses ou Vade mecum à l'usage des habitués des théâtres. Paris, chez tous les libraires, 1832, in-32. Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.

DUMERSAN. *Manuel des coulisses.* Paris, Bezou, 1826, in-16.

HAREL. *Dictionnaire théâtral ou 1233 vérités.* Paris, Barba, 1824, in-8°.

L'INDISCRET. *Souvenirs des coulisses.* (Dictionnaire de langue théâtrale.) Paris, Bureau des éditeurs, 1836, in-32. Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.

JACQUES LE SOUFFLEUR. *Petit dictionnaire des coulisses.* Paris, dans tous les théâtres, 1835, in-32. Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.

H. — *Bibliographie de l'Histoire des Mœurs. Bibliographie des Journaux.*

DESCHENS. *Bibliographie des Journaux.* Paris, Barrois aîné, 1829, in-8°.

E. HATIN. *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française.* Paris, Firmin-Didot, 1866, in-8°.

P. LACOMBE. *Bibliographie parisienne.* Tableaux de mœurs (1600-1880). Paris, Rouquette, 1887, in-8°.

II. — OUVRAGES SE RAPPORTANT AUX TRANSFORMATIONS DE L'ART SCÉNIQUE.

(Du Classicisme au Romantisme.)

Le lecteur sera sans doute surpris de voir figurer dans cette division bon nombre d'ouvrages relatifs à l'art théâtral d'une époque antérieure à celle fixée par le titre de notre bibliographie.

Estimant qu'aucune étude sur le théâtre de la première moitié du XIX^e siècle ne peut être entreprise sans la connaissance des différentes réformes opérées préalablement aussi bien dans la composition dramatique que dans le jeu, le costume scénique et la technique du décor, réformes dont l'art théâtral du XIX^e siècle a si largement bénéficié, nous avons tenté de sélectionner les principaux ouvrages susceptibles de révéler les transformations essentielles alors opérées dans le spectacle.

Nous relèverons, à l'occasion, en quelques notes succinctes accompagnant la désignation de l'ouvrage, le caractère de ces transformations.

Nous signalerons également les principaux écrits dans lesquels se dessine une réaction contre le mouvement de réforme.

M. AGHION. *Le théâtre à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Librairie de France, 1926, in-4°. Pp. 415 à 435 : « La mise en scène, le costume, le décor. » Chapitre traitant des différentes réformes appliquées aux éléments du spectacle.

P. ALBERT. *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*. Paris, Hachette, 1900, in-16. Le chapitre XI concerne les transformations des théâtres de la Foire et du Boulevard à la fin du XVIII^e siècle.

F. T. M. ARNAUD (De Baculard). *Le Comte de Comminge*. Préface, Paris, L'Esclapart, 1764, in-8°. — *Mérimval*. Préface, Paris, Le Jay, 1774, in-8°. — *Premier Discours préliminaire*. S. l. n. d., in-8°.

Les ouvrages d'Arnaud, par la violation de l'unité de lieu, la prédilection pour le « genre sombre » et le décor pittoresque, annoncent le théâtre romantique.

BEAUMARCHAIS. *Eugénie* (1767).

L'auteur tente de réaliser, avec ce drame bourgeois, un spectacle d'un genre nouveau caractérisé par le réalismescénique et les « jeux d'entr'actes ».

— *Le Mariage de Figaro* (1784).

Procédé nouveau au théâtre : paraissent, en tête de l'ouvrage, les indications des caractères et des costumes pour chaque rôle.

M. DE BONALD. *Mélanges littéraires*. Paris, A. Le Clère, 1819, 2 vol. in-8°.

Dans cet ouvrage critique, l'auteur se montre partisan des formules classiques au théâtre et, à l'occasion, combat avec énergie toutes les tentatives destinées à leur porter atteinte. Cf. Spécialement le chapitre « De l'art dramatique et du spectacle ».

BONNET DE TREICHES. *L'opéra en l'An XII*. Paris, Ballard, 1803, in-4°.

Ce directeur de l'Académie de Musique et de Danse, de 1804 à 1807, proposa l'application de certaines réformes destinées à améliorer les conditions du spectacle, à l'Opéra.

CAILHAVA. *Causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir*. Paris, Royez, 1789, in-8°.

L'auteur réclame principalement la création d'un second Théâtre-Français qui « en fournissant à Thalie et à Melpomène une carrière plus vaste, soit un sujet d'émulation pour les comédiens et un objet de comparaison pour le public ».

E.-M. CARO. *La fin du XVIII^e siècle*. Paris, Hachette, 1880, 2 vol. in-16.

Dans cet ouvrage, un court passage (t. I, p. 278) est consacré à l'étude des réformes théâtrales.

L. CHARPENTIER. *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*. Paris, Dufour, 1768, in-12.

L'auteur compte parmi les causes de la décadence du théâtre les défauts que présentent les spectacles sous le rapport de l'illusion : chapitre IV, p. 64 : « De l'illusion scénique. Décoration. Costume. » Cf. également le chapitre consacré à la « Diction », p. 121.

M. J. CHÉNIER. *De la liberté du Théâtre en France*. S. l. 1789, in-8°.

Chénier demande de pouvoir, sans contrainte, porter au théâtre des tragédies politiques et nationales et plaide en faveur du genre historique.

— *Fragments sur les unités de temps et de lieu* (1797). *Œuvres*, tome IV, Paris, Guillaume, 1823-1827, in-8°.

Chénier constate que l'observation de l'« unité de lieu » a fait rejeter de fort beaux sujets à nos poètes tragiques et, le plus souvent, des beautés supérieures dans les sujets qu'ils avaient choisis.

C. COLLÉ. *La Partie de Chasse de Henri IV*. Paris, V^{ve} Duchesne, 1766, in-8°.

Un des premiers essais de théâtre historique et de reconstitution du costume.

J. B. COLSON. *Répertoire du Théâtre-Français*. Bordeaux, l'Auteur, 1817, 3 vol. in-8° (Opéras, opéras-comiques, vaudevilles.)

— *Répertoire du Théâtre-Français*. Bordeaux, l'Auteur, 1819, 3 vol. in-8° (Comédies, tragédies.)

Ces ouvrages qui contiennent de nombreux détails sur la mise en scène, les décors, les accessoires, les rôles, la durée des spectacles du temps, peuvent être considérés comme les premiers spécimens des livrets de mises en scène imprimés. (Cf. p. 127.)

DANDRÉ-BARDON. *Costumes des anciens peuples*. Paris, Jombert, 1772, in-4°.

Ouvrage d'érudition révélant l'intérêt que l'on commence à porter à l'exactitude du costume. A rapprocher des écrits de Levacher de Charnois : *Recherches sur les costumes et les théâtres de toutes les nations* (p. 192).

DIDEROT. *De la poésie dramatique* (1758). *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, t. VII, 1875, in-8°.

— *Entretiens avec Dorval sur le Fils Naturel*. *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, t. VII, 1875, in-8°.

Ouvrages annonçant la plupart des réformes scéniques qui seront accomplies ultérieurement.

C.-J. DORAT. *La déclamation théâtrale*. Paris, Jorry, 1766, Observations sur la vérité du jeu dramatique (p. 21) et sur la réforme du costume théâtral (p. 23).

DORFEUILLE. *Eléments de l'art du comédien considéré dans chacune des parties qui le composent*. An VII à an IX, huit cahiers, in-12.

L'auteur estime que la « déclamation » est un vice chez le comédien ; il prône l'étude de la nature.

FAVART. *Mémoires et correspondance*. Paris, L. Collin, 1808, 3 vol. in-8°.

Consulter, pour la réforme du costume théâtral, le t. I, aux pages 12, 28, 120.

E. FAY. *Plan d'une organisation générale de tous les théâtres de l'Empire*. Paris, Bailleul, 1813, in-8°.

L'auteur demande, outre des réformes d'ordre administratif, la création d'« instituteurs » chargés de relever un état détaillé de l'administration générale des pièces jouées et de surveiller « la mise des anciens ouvrages que le respect seul pour les auteurs devrait engager à soigner davantage quand bien même le public n'aurait pas le droit de l'exiger ».

A. FONT. *Favart, l'Opéra-Comique et la Comédie-Vaudeville*. Paris, Fischbacher, 1894, in-8°.

Réformes de Favart et de M^{me} Favart : l'exactitude du costume, la « couleur locale » et le réalisme du jeu, pp. 225, 230.

V. FOURNEL. *Les Curiosités théâtrales*. Paris, A. Delahaye, 1859, in-16.

Un chapitre sur la disposition matérielle des salles au XVIII^e siècle ; un chapitre sur les réformes de la déclamation à la même époque.

FRAMERY. *De l'organisation des spectacles de Paris*. Paris, Buisson, 1790, in-8°.

Essai sur la forme des spectacles, sur les moyens de les améliorer par rapport au public et aux acteurs.

M. FUCHS. *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*. Paris, Droz, 1933, in-8°. Pp. 71 à 91 : « La Mise en scène. »

F. GAIFFE. *Le Drame en France au XVIII^e siècle*. Paris, Colin, 1910, in-8° (Thèse).

Très nombreux passages sur la mise en scène de ce nouveau genre dramatique.

E. DE GONCOURT. *M^{lle} Clairon*. Paris, G. Charpentier, 1890, in-12.

P. 121 : Réforme du costume, recherche de la « couleur locale » prônées par M^{lle} Clairon.

— *La Saint-Huberty*. Paris, Dentu, 1882, in-16.

P. 100 : Réformes du costume théâtral appliquées par cette chanteuse de l'Opéra au XVIII^e siècle.

GROBERT. *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*. Paris, F. Schoell, 1809, in-8°.

L'auteur expose, dans cet ouvrage, un certain nombre d'idées nouvelles sur les réformes à appliquer au décor, à l'éclairage, au costume théâtral.

D'HANNETAIRE. *Observations sur l'art du comédien*. Paris, Ribou, 1776, in-8°.

Cet ensemble de remarques de l'ancien directeur des spectacles de la Cour de Bruxelles, rend compte de l'ordre des préceptes auxquels certains réformateurs désiraient, à la fin du XVIII^e siècle, soumettre l'expression théâtrale pour atteindre à plus de naturel dans le jeu.

A. HAPDÉ. *De l'anarchie théâtrale*. Paris, Dentu, 1814, in-8°.

Nécessité de remettre en vigueur les lois et règlements relatifs aux différents genres de spectacles de Paris.

HÉNAULT. *François II*, S. I., 1747, in-8°.

Fervent disciple du théâtre anglais, Hénault se montra un des précurseurs du théâtre romantique en prônant le genre historique. Ses théories dramatiques se trouvent exposées dans la préface de son drame *François II*.

HENNIN. *Des théâtres et de leur organisation légale*. Paris, Merlin, 1819, in-8°.

L'auteur traite des rapports des théâtres avec le gouvernement et aborde la question de la liberté des théâtres.

LABLÉE. *Du théâtre de la Porte Saint-Martin, de pièces d'un nouveau genre et de la pantomime*. Paris, Blanchard d'Everat, 1812, in-8°.

L'auteur demande la création d'un « Théâtre idéal », destiné à porter à la

- scène les œuvres de Le Tasse, l'Arioste et Milton, avec le concours d'un grand développement de spectacle.
- E. LAMÉ. *Le costume au théâtre*. Paris, A. Dupret 1886, in-8°.
- Étude sur la réforme du costume théâtral au XVIII^e siècle.
- R. LANSON. *Le goût du moyen âge en France au XVIII^e siècle*. Paris, Bruxelles, G. Van-Oest, 1926, in-12.
- Cf. chapitre III : « Le moyen âge dans l'art » (Costumes et décors de théâtre d'inspiration médiévale).
- J. LAVALLÉE. *Lettres d'un Mameluck*. Paris, Capelle, 1803, in-8°.
- L'auteur trace un tableau des mœurs du temps et traite à l'occasion des nouveautés théâtrales.
- B. LA VILLEHERVÉ. *Baculard d'Arnaud, son théâtre et ses idées dramatiques*. Paris, E. Champion, 1920, in-8°.
- LAVOISIER. *Manière d'éclairer les salles de spectacles*. Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1781, p. 409.
- Le célèbre chimiste propose la suppression de la rampe et l'adoption de réverbères elliptiques placés dans les combles du théâtre.
- H. LECOMTE. *Napoléon et le monde dramatique*. Paris, Daragon, 1912, in-8°.
- Cf. les passages relatifs aux décrets qui réglementèrent les spectacles sous l'Empire en affectant un genre à chaque théâtre.
- N. LEMERCIER. *Christophe Colomb*. Comédie historique. Paris, L. Collin, 1809, in-8°.
- *Pinto*. Comédie historique. Paris, Huet, an VIII, in-8°.
- Le théâtre de N. Lemer cier, dont nous ne citons que ces deux exemples caractéristiques, annonçait la plupart des réformes théâtrales revendiquées par les auteurs romantiques.
- LENS. *Le costume ou essai sur l'habillement et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité*. Dresde, Walther, in-4°, 1785.
- Ouvrage d'érudition à rapprocher des écrits de Dandré-Bardon et de Levacher de Char nois (pp. 190 et 192).
- E.-M.-J. LEPAN. *Histoire de l'établissement des théâtres en France (1690-1807)*. Paris, Fréchet, 1807, in-12.
- Examen sommaire des différents théâtres de la capitale. A la fin de l'ouvrage, publication du décret impérial du 8 juin 1806, fixant le genre de chaque théâtre.
- LEVACHER DE CHARNOIS. *Costumes et annales des grands Théâtres de Paris*. Paris, Janinet, 1786-1789, 4 vol. in-4°.
- *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes*. Paris, Drouhin, 1790, in-4°.
- Ouvrages d'érudition d'un genre nouveau. Le deuxième est présenté comme devant être « utile aux peintres, statuaires, architectes, décorateurs, comédiens, costumiers ». L'auteur s'attache spécialement à l'exactitude du costume théâtral.
- H. LION. *Le Président Hénault*. Paris, Plon-Nourrit, 1903, in-8°.
- L'auteur met en relief les idées novatrices du Président Hénault en matière d'art théâtral.
- *Tragédies et théories dramatiques de Voltaire*. Paris, Hachette, 1895, in-8°.
- H. Lion relève les différentes formules scéniques qui firent de Voltaire un précurseur du drame romantique.
- J.-F. MARMONTEL. *Eléments de littérature (1787)*. Œuvres complètes, Paris, Verdière, 1818-1820, 19 vol. in-8°, t. VI.

- Marmontel consacre d'importants articles à l'art scénique. Il se plaint de l'« unité de lieu » et réclame des changements de décorations, p. 345.
- J.-F. MARMONTEL. *Mémoires* (1792). *Œuvres*, Paris, Verdière, 1818-1820, in-8°.
- L'auteur traite de la réforme du costume théâtral et des modifications apportées par M^{lle} Clairon dans l'art de la déclamation, t. I, pp. 296-297.
- MAUDUIT-LARIVE. *Cours de déclamation*. Paris, Delaunay, an XII (1804-1810), 2 tomes en 3 vol., in-8°.
- L'acteur commente les grands rôles tragiques du répertoire. Indique les intonations et les attitudes. Au tome II, p. 395, il consacre un court, mais important chapitre, à l'exactitude du costume théâtral.
- *Moyen de régénérer les théâtres, de leur rendre leur moralité et d'assurer l'état de tous les comédiens sans dépenses pour le gouvernement*. Paris, Porthmann, 1806, in-4°.
- *Réflexions sur l'art théâtral*. Paris, Rondonneau, 1801, in-4°.
- Remarques générales sur l'art du comédien, sur la nécessité de bien rendre le caractère d'un rôle et de « parler » la tragédie plutôt que de la « déclamer ».
- L.-S. MERCIER. *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*. Amsterdam, E. Van Harreveldt, 1773, in-8°.
- Ouvrage attaquant le théâtre classique. L'auteur recherche les moyens de renouveler les sujets dramatiques en proposant aux écrivains la représentation de la société moderne et surtout des mœurs populaires.
- A. L. MILLIN. *Observations sur le costume théâtral*. Paris, J.-B. Sajou, 1811, in-8°.
- Examen des réformes opérées par M^{lle} Clairon, Lekain et Talma ; remarques sur les différentes erreurs commises au début du siècle en fait de costume théâtral.
- D. MORNET. *Le Romantisme au XVIII^e siècle*. Paris, Hachette, 1912, in-16.
- Ouvrage indispensable à consulter pour suivre l'évolution du paysage romantique.
- J.-J.-B. NOUGARET. *De l'art du théâtre en général*. Paris, Cailleau, 1769, 2 vol. in-12.
- Etude sur les différents genres de spectacles ; remarques sur le besoin d'un nouveau système de décorations.
- J.-G. NOVERRE. *Lettres sur les arts imitateurs*. Paris, Collin, 1807, 2 vol., in-8°.
- Au t. I, p. 372, l'auteur s'attache à la vérité du costume théâtral. « Si le costume n'est point absolument vrai, il doit être au moins vraisemblable. »
- J.-J. OLIVIER. *Voltaire, les comédiens et les interprètes de son théâtre*. Paris, Société française d'imprimerie et de Librairie, 1899, in-8°.
- Réformes de mise en scène, de costume, de décor, de diction, de pantomime. Influence de l'art théâtral que Voltaire a fait naître sur l'art théâtral contemporain.
- F. PILLET. *Contrastes. Nouvelle lorgnette des spectacles*. Paris, Dufay, an IX, in-18. Ecrit satirique en vers sur les nouveaux spectacles du boulevard.
- PUJOLX. *Paris à la fin du XVIII^e siècle*. Paris, Mathé, an IX, in-8°.
- Dans cet ouvrage, deux chapitres sont consacrés aux réformes de l'exécution scénique : Costumes de théâtre, p. 45 ; Illusion théâtrale, décorations, p. 128.
- H. SZWARC. *Un précurseur du Romantisme : Lebrun*. Paris, Hachette, 1928 in-8°.
- N. G. WOLLIN. *Gravures originales de Desprez ou exécutées d'après ses dessins*. John Kroon, A. B. Malmö, Ljustrycksanstalt. Malmö 1933, in-4°. Traduction par le Dr Söderlindt.

- N. G. WOLLIN. *Desprez en Italie*. John Kroon, A. B. Malmö, s. d. (1935), in-4°.
 — *Voltaires Semiramis och Desprez*. Särtryck ur östergötland Forminnes och Muserforening, 1933-1934.

Ces ouvrages sont illustrés de nombreuses figures comprenant des dessins topographiques et d'architecture ainsi que des décors de théâtre et des compositions romantiques, fort utiles à consulter pour l'étude de la période de transition entre les formules académiques du XVIII^e siècle finissant et les tentatives nouvelles du théâtre sur le plan de la décoration scénique.

Nota bene. Les ouvrages relatifs à l'architectonographie des théâtres et à la machinerie ayant paru au XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e, sont cités dans notre treizième division.

III. — LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES.

Nous avons groupé, dans cette division, un certain nombre d'études consacrées au théâtre étranger. Le théâtre français du XIX^e siècle fut profondément influencé par Shakespeare, Calderon, Goethe et Schiller, Manzoni, Byron et Walther Scott, pour qu'il soit possible de passer sous silence, dans une bibliographie théâtrale, les ouvrages qui se sont particulièrement attachés à examiner les rapports entre le théâtre français de cette époque et les littératures étrangères.

Le lecteur trouvera également, sous cette rubrique, les ouvrages relatifs aux représentations données par les Acteurs anglais à Paris, dans le deuxième quart du XIX^e siècle.

Si nous avons joint à cette nomenclature des recueils de décorations italiennes, c'est que l'étude de la scénographie italienne à cette époque est indispensable pour suivre l'évolution du décor de théâtre dans notre pays.

- F. ALGAROTTI. *Essai sur l'Opéra*. Traduit de l'italien par F. J. de Chastellux. Paris, Ruault, 1773, in-8°. Ouvrage énonçant un certain nombre de remarques sur l'exactitude des décorations.
 F. BALDENSBERGER. *Goethe en France*. Paris, Hachette, 1904, in-8°.
 G. A. BASOLI. *Raccolta di prospettiva serie rustiche e di paesaggio*. Bologne, 1820, Fol. (Décorations italiennes.)
 — *Raccolta di prospettiva serie rustiche e di paesaggio*. Venezia, 1830, Fol. (Décorations italiennes.)
 A. BISI. *L'Italie et le romantisme français*. Milan, Albrighi, 1914, in-8°.
 J.-Q. BORGERHOFF. *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*. Paris, Hachette, 1912, in-18.
 E. DESCHAMPS. *Études françaises et étrangères*. Cf. Préface, Paris, U. Canel, 1828, in-8°.
 G. DUVAL. *L'œuvre shakespearienne et son histoire (1610-1910)*. Paris, Flammarion, 1911, in-8°.
 E. EGGLI. *Schiller et le romantisme français*. Paris, J. Gamber, 1927, 2 vol. in-8°.
 E. ESTÈVE. *Byron et le romantisme français*. Paris, Hachette, 1907, gr. in-8°.
 V. HUGO. *L'influence dramatique de Shakespeare, Schiller et W. Scott*. Première livraison de la *Muse Française*, 1823-1824.
 G. HUSZAR. *L'influence de l'Espagne sur le théâtre français au XVIII^e et au XIX^e siècle*. Paris, Champion, 1912, in-8°.

- JEAN JUSSERAND. *Shakespeare en France*. Paris, A. Colin, 1898, in-18.
- A. LACROIX. *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours*. Bruxelles, Lecigne, gr. in-8°, 1856.
- P. A. DE LA PLACE. *Le Théâtre Anglois*. Traduction de Ben Johnson, Shakespeare, Addison, Otway, Steele. Importante préface sur les réformes que l'auteur souhaite voir réaliser par le théâtre français, à l'exemple du théâtre anglais. Londres, 1749, 8 vol., in-12.
- MANZONI. *Lettre sur les Unités* (à M. Chauvet). Préface du *Comte de Carmagnole*. Traduit par Fauriel. Paris, Bossange, 1823, in-8°.
- E. MARTINENCHE. *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922, in-8°.
- U. MENGIN. *L'Italie des Romantiques*. Paris, Plon, 1902, in-8°.
- M. MOREAU. *Souvenirs du Théâtre anglais à Paris*. Paris, Gauguin, in-Fol. (Illustrations de L. Boulanger et A. Deveria.) 1827.
- M. A. MOREL-FATIO. *Etudes sur l'Espagne*, Paris, E. Bouillon, 1888, in-8°. (Cf. dans la première série, le chapitre consacré à l'histoire dans « Ruy Blas »).
- Nuova Raccolta di scene teatrali*. (Décorations italiennes S. I. n. d. Bibliothèque de l'Opéra, n° 1666.)
- C. RICI. *La Scenographia italiana*. Milan, 1930. (Cf. l'important chapitre consacré à la mise en scène romantique.)
- L. RUGGI. *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali*. Bologne, S. d. (Décorations italiennes.) Bibliothèque de l'Opéra, nos 1665 et 2079.
- SANQUIRICO. *Raccolta di varie decorazione sceniche*. Milan, Antonio Bossi, 1865. (Décorations italiennes.)
- W. SCOTT. *Histoire générale de l'art dramatique*. Paris, Gosselin, 1828, 2 vol. in-12.
- STENDHAL. *Racine et Shakespeare*. Paris, Bossange, 1823, in-8°.
- *Racine et Shakespeare ou réponse au manifeste contre le romantisme*. Paris, Dupont et Roret, 1825, in-8°.
- STUCCHI. *Raccolta di scene teatrali*. Milan S. Stucchi, 1828. (Décorations italiennes.)
- TACCANI. *Della prospettiva e sua applicazione alle scene teatrali*. Milan, 1825, 8°.
- P. VAN TIEGHEM. *Le mouvement romantique*. (Angleterre, Allemagne, Italie, France.) Paris, Hachette, 1912, in-16.
- L. WATTENDORFF. *Essai sur l'influence que Shakespeare a exercée sur la tragédie romantique française*. Coblenz, 1888, in-4°.

IV. — OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LA LITTÉRATURE THÉÂTRALE AUX TEMPS ROMANTIQUES

Nous ferons figurer, dans cette division, les ouvrages généraux sur la littérature théâtrale de l'époque, les questions littéraires se trouvant, dans la plupart d'entre eux, intimement liées à des considérations d'exécution théâtrale. Nous citerons, à ce même titre, dans cet ensemble, des recueils de critique théâtrale parus sous forme d'histoires de l'art dramatique. (T. Gautier, J. Janin.)

- G. ALLAIS. *Les débuts dramatiques de V. Hugo*. (Suite d'études sur *Amy Robsart*.) *Revue des Cours et Conférences*, 20 novembre 1902 ; 15 janvier, 2 avril, 14 mai, 11 juin, 9 juillet 1903.

- L. ALLARD. *Les auteurs, la vie, les théâtres* (1815-1830), Paris, Hachette, 1933, in-16.
- L. AUBINEAU. *Epaves*. Paris, V. Palmé, 1886, in-8°. Un passage sur le « Roi s'amuse », p. 68.
- H. AUGER. *Physiologie du théâtre*, Paris, Didot (1839-1840), 3 vol. in-8°.
- BAOUR-LORMIAN. *Le Classique et le Romantique*. Paris, U. Canel, 1825, in-8°.
- BELLESSERT. *Le Théâtre de Musset*. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} février 1930.
- J. BERTAUT. *La passion romantique*. Paris, Charpentier, 1927, in-16.
- E. BLANCHET. *V. Hugo et la renaissance théâtrale*. Meaux, C. Cochet, 1879, gr., in-8°.
- C. BONJOUR. *Coup d'œil sur le théâtre*. Paris, A. Belin, 1838, in-8°.
- G. BRANDES. *Les grands courants littéraires au XIX^e siècle*. L'Ecole romantique en France. Paris, H. Barsdorff, in-8°, 1902. Traduit par A. Topin. Préface de V. Basch.
- A. L. V. C. DE BROGLIE. *Sur Othello d'A. de Vigny et sur l'état de l'art dramatique en France*. Paris, Didier, 1852, in-8°. Extrait de la *Revue Française*, janvier 1830.
- E. CHAPUS. *Essai critique sur le théâtre français*. Paris, Ponthieu, 1827, in-8°.
- L. COUAILHAC. *Physiologie du théâtre à Paris et en province*. Paris, Laisné, 1842, in-16.
- P. CUISIN. *Le peintre des coulisses*. Paris, François, 1822, in-12.
- H. DE CURZON. *Les grands succès de l'Opéra et ce qu'il en reste*. Paris, P. Dupont, 1899, gr., in-8°.
- DELAFOREST. *Cours de littérature dramatique*. Paris, Allardin, 1836, 2 vol. in-8°.
- De l'imitation théâtrale à propos du Romantisme*. Paris, H. Féret, 1830, in-8°.
- C. DESMARAIS. *Essai sur les classiques et les romantiques*. Paris, Société reproductrice des bons livres, 1837, in-8°.
- A. DEVERIA. *Réorganisation des théâtres*. Lyon, L. Boitel, 1848, in-8°.
- A. DUFAL. *Agnès de Méranie et les drames de V. Hugo, étudiés et comparés*. Paris, Furne, 1847, gr. in-8°.
- A. DUVAL. *De la littérature dramatique*. Lettre à M. V. Hugo. Paris, Dufey et Vézard, 1833, in-8°.
- *Préface de Charles II, Sur l'état actuel du théâtre et de l'art dramatique en France*, Paris, Barba, 1828, in-8°.
- *Le Théâtre Français depuis cinquante ans*. Paris, Dufey, 1838, in-8°.
- AMAURY DUVAL. *Observations sur les théâtres*. Paris, S. d. Imprimerie des sciences et des arts, in-8°.
- E. EGGLI et MARTINO. *Le débat romantique en France* (1813-1830). Paris, Belles-lettres, 1933, in-8°.
- Essai sur la littérature romantique*. Paris, Le Normant, 1825, in-8°.
- E. DES ESSARTS. *Le Théâtre d'A. de Musset*. Clermont-Ferrand, G. Mont-Louis, 1889, in-8°.
- D. O. EVANS. *Le Théâtre pendant la période romantique* (1827-1848). Paris, Presses Universitaires, 1925, in-16.
- *Problèmes d'actualité au théâtre à l'époque romantique* (1827-1850). Paris, La Vie universitaire, 1923, in-8°.
- G. FARCY. *Lettre à Victor Hugo*. Paris, Landois et Bigot, 1830, in-8°.
- *Examen d'Olga ou l'Orpheline moscovite et résumé des débats entre le Classique et le Romantique*. Paris, Lioré, 1828, in-8°.

- F. FLUTRE. *Le Romantisme*. Collection de l'Encyclopédie par l'image. Paris, Hachette, 1926, in-8°.
- H. FORTOUL. *Le Théâtre en 1836*, *Revue de Paris*, 1836, vol. 37, p. 121.
- P. FOUCHER. *Les coulisses du passé*. Paris, Dentu, 1873, in-18.
— *Entre cour et jardin*. Paris, Amyot, 1867, in-18.
- T. GAUTIER. *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*. Paris, Magnin, 1858-1859, 6 vol. in-12.
— *Histoire du Romantisme*. Paris, G. Charpentier, 1884, in-18.
— *Portraits contemporains*. Paris, G. Charpentier, 1874, in-8°.
- J. L. GEOFFROY. *Cours de littérature dramatique*. Paris, Blanchard, 1819-1820, 5 vol. in-8°.
— *Manuel dramatique*. Paris, Painparré, 1822, in-12.
- P. GINISTY. *Le Théâtre romantique*. Paris, Morancé, 1922, pet. in-4°.
- P. et V. GLACHANT. *Papiers d'autrefois*. Paris, Hachette, 1899, in-16.
— *Un laboratoire dramatique*. Essai critique sur le théâtre de V. Hugo. Paris Hachette, 1902-1903, 2 vol. in-16.
- L. HALEVY. *Le Théâtre-Français*, épître satirique à M. le Baron Taylor. Paris, Delaforest, 1828, in-8°.
- F. B. HOFFMANN. *Œuvres*, tome X, Paris, Lefebvre, in-8°, 1829. Critique sur le théâtre du temps.
- H. HOSTEIN. *Réforme théâtrale*. Paris, Desessert, 1848, in-8°.
- J. JANIN. *Critique dramatique*. Paris, Librairie des bibliophiles, 1877, in-18, 3 vol.
— *Histoire de la littérature dramatique*. Paris, Michel Lévy, 1853-58, 6 vol., in-18.
— *Portraits et caractères contemporains*. Paris, Hachette, s. d. in-18 (1859).
- A. JAY. *La conversion d'un romantique*. Paris, Moutardier, 1830, in-8°.
- A. JULLIEN. *Le Romantisme et l'éditeur Renduel*. Paris, Fasquelle, in-12.
- B. JULIEN. *Des unités de temps, de lieu et d'action dans l'art dramatique*. Article lu en septembre 1868, dans une des séances particulières de la Société Philotechnique. Meulan, A. Masson ; Bibliothèque de l'Opéra, n° 4214.
- ALICE KILLEN. *Le roman terrifiant et le roman noir et son influence sur la littérature jusqu'en 1840*. Paris, E. Champion, 1924, in-8°.
- E. KRANTZ. *Evolution de la tragédie classique en drame romantique*. *Revue des cours et conférences*, 31 décembre 1896.
- L. LAFOSCADE. *Le théâtre d'A. de Musset*. Paris, Hachette, 1901, in-8° (Thèse).
- A. LAMBERT. *Le théâtre classique, romantique, naturaliste*. Rouen, Schneider frères, 1889, in-8°.
- C. LATREILLE. *La fin du théâtre romantique et Ponsard*. Paris, Hachette, 1899, in-8°.
- A. LE BRETON. *Le théâtre romantique*. Paris, Boivin, s. d., in-8°.
- LE ROY. *L'aube du théâtre romantique*. Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, Ollendorff, 1904, in-8°.
- R. LESCLIDE. *Propos de table de V. Hugo*, Paris, Dentu, 1885, in-8°.
- M. LEVAILLANT. *L'œuvre de Victor-Hugo*, Paris, Delagrave, 1931, in-8°.
- G. LOTE. *En Préface à Hernani. Cent ans après*. Paris, Librairie Universitaire, 1930, in-8°.
- H. LYONNET. *Les premières de V. Hugo*. Paris, Delagrave, 1930, in-16.
— *Les premières d'A. de Musset*. Paris, Delagrave, 1927, in-16.
- L. MAIGRON. *Deux ouvriers du romantisme : Vitet et Vigny*. *Revue Bleue*, 1903.
- J. MARSAN. *La bataille romantique*. Paris, Hachette, 1912, in-8°.

- J. MARSAN. *Le théâtre d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, 1926, in-16. Editions des Cahiers libres.
- MARTINE. *Examen des tragiques anciens et modernes*. Paris, Moutardier, 1834, 3 vol. in-8°.
- C. MAURICE. *Épaves*. Théâtre, histoire, anecdotes, Paris, Principaux libraires, 1865, in-8°.
- Mémoire à consulter pour les Sociétaires du Théâtre-Français*. Paris, F. Malteste et C^{ie}, 1840, in-8°. Bibliothèque de l'Opéra, n° 2.172.
- J. T. MERLE. *Du marasme dramatique*, Paris, Barba, 1829, in-8°.
- D. MILATCHITCH. *Le Théâtre d'H. de Balzac*. Paris, 1930, Hachette, in-8°.
- P. MILLIET. *Notes romantiques sur Marion De Lorme*. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1873, in-12.
- C. MONSELET. *Les premières représentations célèbres*. Paris, A. Faure, 1867, in-8°.
- E. MONTAGNE. *Le Manteau d'Arlequin*. Paris, A. Lacroix, 1866, in-18.
- P. MOREAU. *Le classicisme des Romantiques*. Paris, Plon, 1932, in-8°.
- MOREAU D'ORGELAINE. *Réflexions sur la pièce de Henri III et sa cour*, Auxerre, 1829, in-8°.
- Lady MORGAN. *La France en 1829 et 1830*, Paris, Fournier, 1830, 2 vol. in-8°. Traduit par A. Sobry, t. II, p. 52 : « Théâtres ».
- A. DE MUSSET. *Mélanges de littérature et de critique*. Paris, Librairie de France. *Œuvres*, t. IX, 1927-1929, in-4°.
- D. NISARD. *Essais sur l'école romantique*. Paris, Calmann-Lévy, 1891, in-18.
- H. NOSTRAND. *Le théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*. Paris, Droz, 1934, in-8°. (Thèse.)
- E. PALMAROLA. *Un mot sur le théâtre de nos jours*. Marseille, Feissat, 1842, in-8°.
- H. PARIGOT. *Le Théâtre d'hier*. Paris, Lecène, Oudin et C^{ie}, 1893, in-8°.
- A. PAVIE. *Médaillons romantiques*. Paris, E. Paul, 1909, in-16.
- *Le premier drame romantique* : « Amy Robsart ». *Revue hebdomadaire*, mars 1903.
- *La tradition classique dans le théâtre de V. Hugo*. Angers, Germain et G. Grassin, 1899, in-8°.
- G. PELLISSIER. *Le réalisme du romantisme*. Paris, Hachette, 1912, in-16.
- Physiologie du Théâtre*. Illustrations de H. Emy et Birouste. Paris, J. Laisné, 1841, in-16.
- G. PLANCHE. *De la réforme dramatique*. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1934.
- *Portraits littéraires*. Paris, Charpentier, 1853, 2 vol. in-16., t. II, p. 215 : « De l'état du théâtre en France. »
- C. REMUSAT. *Critiques et études*. Paris, Didier et C^{ie}, 1859, 2 vol. in-18. « Révolution au théâtre », t. I, p. 127 à 156.
- RICORD (Fils). *Quelques réflexions sur l'art dramatique*. Paris, Delaunay, 1822, in-8°.
- P.-L. ROBERT. *La bataille romantique*. Rouen, A. Lainé, 1931, in-8°.
- C. ROBILLON. *Considérations sur l'art dramatique, sur les causes de la décadence des théâtres et les moyens de la prévenir*. Versailles, Sallier, 1828, in-8°.
- G. SARRUT. *Études rétrospectives sur l'état de la scène tragique depuis 1815 jusqu'à 1830*. Paris, Berton, 1842, in-8°.
- A. SÉCHÉ et J. BERTAUT. *La passion romantique*. Paris, Champion, 1927, in-8°.
- *Au temps du Romantisme*. Paris, E. Sansot et C^{ie}, 1909, in-18.
- L. SÉCHÉ. *V. Hugo et les poètes*. *Mercure de France*, 1912, in-8°.
- *Le Baron Taylor et le Léonidas de Pichat*. Paris, *Mercure de France*, 16 septembre 1908.

- SIRTEMA DE GROVESTINS. *Les gloires du romantisme appréciées par leurs contemporains*. Paris, Dentu, 1859, 2 vol. in-12.
- R. DE SMET. *Le théâtre romantique*. Abbeville, F. Paillard, 1929, in-8°.
- M. SOURIAU. *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*, Paris, Hachette, 1885, in-8°.
- *Histoire du Romantisme en France*. Paris, éditions Spes, 1927, 2 vol. in-8°.
- F. R. DE TOREINX (E. RONTEIX). *Histoire du Romantisme*. Paris, Dureuil, 1829, in-8°.
- M. TREILLE. *Le conflit dramatique en France de 1823 à 1830, d'après les journaux du temps*. Paris, Picard, 1929, in-8°.
- A. VACQUERIE. *Profils et grimaces*. Paris, M. Lévy, 1856, in-18.
- J.-P. VALLIER. *Recherches sur les causes de la décadence des théâtres et de l'art dramatique en France*. Paris, A. Appert, 1841, in-8°.
- J. VALTER. *La première du Roi s'amuse*. Paris, Calmann-Lévy, 1882, in-12.
- P. VICTOR (Lerebours). *Documents pour servir à l'histoire du Théâtre-Français sous la Restauration (1815-1830)*. Paris, Guillaumin, 1834, in-8°.
- *Mémoire contre le baron Taylor*. Paris, Ponthieu, 1827, in-8°.
- *Observations sur cette question : « A quelles causes faut-il attribuer la décadence de la tragédie. »* Besançon, Imprimerie de Sainte-Agathe, 1842, in-8°.
- P. A. VIEILLARD. *Le théâtre en 1832*, Paris, G. Doyen, 1832, in-8°.
- VIENNET. *Les romantiques jugés par un classique*. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1829.
- P. VIGNIE. *La couleur locale du théâtre classique et romantique*. *Mercur de France*, t. 199, 1927.
- A. DE VIGNY. *Préface de Cinq-Mars*. « *Réflexions sur la vérité dans l'art*. » Paris, Le Normant, 1826, 4 vol. in-12.
- *Préface du More de Venise*, Lettre à Lord... sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique. *Théâtre complet*. Calmann-Lévy, 1897, in-12.
- J.-J. WEISS. *A propos de théâtre*. Paris, Calmann-Lévy, 1893, in-18.
- Z... *Théâtres*. Paris, Plon Frères, 1849, in-8°.

V. — HISTOIRES GÉNÉRALES DU THÉÂTRE, DU COSTUME ET DU DÉCOR THÉÂTRAL

Il n'existe, de nos jours, aucune histoire complète de la décoration théâtrale. Le costume de théâtre n'a, de même, jamais été l'objet d'une étude particulière.

L'*Histoire du costume au théâtre* par A. Jullien, sans doute fort appréciable au temps de sa publication (1880), n'est plus guère en rapport avec les besoins nouveaux de notre connaissance et le récent ouvrage de Carlos Fischer : *Les costumes de l'Opéra*, ne s'attache, comme son nom l'indique, qu'à l'examen des costumes des œuvres lyriques et chorégraphiques ayant paru sur la scène de l'Académie de Musique et de Danse. Dans les histoires générales du Théâtre, le lecteur trouvera certes quelque documentation utile à l'étude de la mise en scène pendant la première moitié du XIX^e siècle, mais, dans la plupart de ces histoires, la « technique » théâtrale n'occupera le plus souvent qu'une place effacée.

Une étude générale consacrée à l'art scénique fait donc aussi défaut.

- D. AMIEL. *Les spectacles à travers les âges*. Imprimerie de la Seine, Montreuil, 1931, in-4°.
- A.. D'AVRIL. *Le théâtre en France depuis le Moyen âge jusqu'à nos jours*. Paris, V. Palmé, 1877, in-12.
- G. BAPST. *Essai sur l'histoire du Théâtre*. Paris, Lahure, 1893, in-4°.
- G. BATY-R. CHAVANCE. *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*. Paris, Plon, 1932, in-16.
- L. DUBECH, M. HORN-MONVAL. *Histoire générale du théâtre*. Paris, Librairie de France, 1931-1934, 5 vol. in-4°.
- C. FISCHER. *Les costumes de l'Opéra*. Paris, Librairie de France, 1931, in-4°.
- JARRIN. *Mœurs d'autrefois. Histoire du Théâtre chez nous*. Bourg, E. Chambaud, 1881, in-8°.
- A. JULLEN. *Histoire du costume au théâtre*. Paris, G. Charpentier, 1880, in-4°.
- C. MAURICE. *Histoire anecdotique du théâtre*. Paris, Plon, 1856, 2 vol. in-8°.
- D. A. PARODI. *Le théâtre en France*. Paris, A. Hennuyer, 1885, in-16.
- PETIT DE JULEVILLE. *Le Théâtre en France*. Paris, A. Colin, 1927, in-18.
- P. REGNIER. *Histoire du théâtre en France*. Paris, Dubochet, 1846, in-12.
- A. ROYER. *Histoire universelle du Théâtre*. Paris, A. Franck, 1878, 6 vol. in-8°.

VI. — JOURNAUX ET REVUES

Cette catégorie de documents demeure toujours une des principales sources d'information auxquelles l'historien de théâtre songe à puiser au cours de ses recherches.

Nous n'avons pas relevé moins de deux cents titres de journaux et de revues s'étant intéressés au théâtre dans la première moitié du XIX^e siècle.

Nous ne citerons, dans notre bibliographie, que les journaux et les revues indispensables à consulter pour suivre la vie théâtrale de ce temps, faisant précéder d'un astérisque le titre des publications illustrées qui offrent l'intérêt de reproduire des décorations, des costumes et des scènes principales d'ouvrages dramatiques et lyriques.

- L'Album*. Journal des arts, de la littérature, des mœurs et des théâtres, par Grille et Magalon, in-8°. Du 19 juillet 1821 au 25 mars 1823 ; repris le 25 novembre 1828 sous le titre de *Ancien Album*. Finit le 5 mars 1829.
- **L'Album des Théâtres*, par Guyot, Blaze et Debacq, 1836-1837, in-8°.
- L'Almanach des Spectacles*, par X, Y, Z Janet, 1823-1824, Barba, 1822-1834.
- L'Ancien Album*, journal littéraire et théâtral (Suite de l'*Album*), 1828-1829, in-8°.
- **L'Artiste*, journal de la littérature et des beaux-arts, 1^{er} février 1831 ; in-4° jusqu'en 1841, forme deux séries de 15 et 8 volumes. Avec l'année 1842, a commencé, sous la direction d'Arsène Houssaye, une troisième série qui va jusques et y compris 1855, à raison de deux volumes par an.
- **Le Charivari* fondé par C. Philippon, 1^{er} décembre 1832-1850...
- Le Constitutionnel*, journal politique, littéraire, avec programme des spectacles, 1825-1835, in-fol.
- Le Correspondant* ou *Le Petit Mercure du XIX^e siècle*, journal des théâtres, de la littérature, des mœurs et des arts, 1824-1825, in-12.

- Le Corsaire*, journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs et des modes, par MM. X, Y, Z, etc., du 6 février 1822 au 30 septembre 1852, in-8° et in-4°. Le 7 septembre 1844, au n° 9.820, absorbe une feuille du même genre : *Le Satan*, et prend le titre de *Corsaire-Satan*, puis redevient *Le Corsaire* en 1847, 12 mars.
- Les Coulisses*, suite du *Nouveau Figaro*, par Lepoitevin-Saint-Alme, 1841-1842, in-fol. Deviendra *Le Satan*.
- Le Coureur des Spectacles*, par C. Maurice. Du 21 septembre 1842 au 31 mars 1849, in-4°.
- Le Courrier des Spectacles*, mai 1818 à juillet 1823, in-4°. Continué par *Le Corsaire*.
- Le Courrier des Théâtres*, de la littérature et des arts. Par C. Maurice. Du 12 avril 1823 au 14 mai 1842, in-4°.
- Le Courrier Français* ou *Le Courrier*, 21 juin 1819, 14 mars 1851, 64 vol. in-4° et in-fol. A partir du 1^{er} février 1820 s'institulera *Le Courrier Français*.
- Le Diable Boiteux*. Journal des spectacles, 1823-1825, in-4°.
- Le Dix Décembre* 1849-1850. A partir du 18 juin 1850, devient *Le Pouvoir*.
- L'Echo*, journal des spectacles, 1841-1843, in-8° et in-fol.
- L'Echo du Théâtre*, 1835-1836, in-4°.
- L'Entr'acte*. Programme des spectacles, 1831-1896, in-fol.
- L'Événement*, 1^{er} août 1848, 18 septembre 1851, gr. in-4°.
- Le Fanal des Théâtres*, de la littérature, des sciences et des arts, 1819-1825, in-4°.
- Le Figaro*, fondé par Maurice Alhoy, 1825-1833.
- Le Forban*, journal historique et dramatique, 1829-1830, in-4°.
- Le Foyer dramatique*, revue critique des théâtres, des modes, etc... 1848-1852, in-fol.
- La France théâtrale*, journal des intérêts artistiques, littéraires, 1843-1847, in-fol. et gr. in-4°.
- Le Furet*, journal de l'industrie, du commerce, des sciences, de la littérature, des arts, des théâtres, 1829-1830, in-4°.
- Le Furet de Paris*, écho de la ville, des théâtres, des coulisses, 1843-1848, in-fol.
- La Gazette des Théâtres*, journal des auteurs, des artistes et des gens du monde. Feuille officielle des Théâtres de France et de l'Etranger, 1831, in-fol. Réunie à *La Revue du Théâtre* fondée en 1834 par Victor Herbin. *La Gazette des théâtres* était la suite du *Journal des comédiens* fondé en 1829 par Chaalons d'Argé. Donne souvent des mises en scène d'ouvrages à la suite des comptes rendus de spectacles.
- Le Gil Blas*, suite de *L'Observateur des sciences et de la littérature*. Ce journal donne « la mise en scène très détaillée de toutes les pièces représentées à Paris ». 1829-1830, in-4°.
- **L'Illustration*, fondée par V. Paulin en 1843, in-4°.
- Journal des Comédiens*, journal des théâtres et des intérêts des comédiens. Chaalons d'Argé, 1829-1843.
- Journal des Débats*, fondé en 1789. A consulter pour toute la période de la Restauration. A partir de 1836, feuilletons dramatiques de J. Janin.
- Journal des Théâtres*, par C. Maurice, 1821-1829. Prend en juin 1823 le nom de *Courrier des Théâtres*.
- La Lorgnette*, journal des théâtres, de la littérature, des arts, des mœurs et des modes, 1824-1826, in-4°.
- Le Mentor*, dramatique et littéraire, par A. Séville, du 27 mars 1826 au 13 août 1828, in-4°.

- Le Mercure de France*, repris et interrompu de 1814 à 1823, disparaît en 1825.
Le Mercure du XIX^e siècle, 1823-1830, in-8°.
Le Messager des Théâtres et des Arts. Lireux et A. Denis, 1848, in-fol.
Le Miroir des Spectacles, du 15 février 1821 au 24 juin 1823. *La Pandore* fera suite au *Miroir*.
 * *Le Monde dramatique*, fondé par G. de Nerval, 1835-1841, gr. in-4°.
Le Moniteur des Théâtres, fondé par Chaalons d'Argé, 1836-1842, in-4°.
Le Musard, journal des théâtres, 1831, in-4°.
Le National, 1830-1851.
Le Nouveau Figaro, fondé par Lepoitevin Saint-Alme, 1841-1842.
 * *La Pandore*, journal des spectacles, suite du *Miroir des Spectacles*, 1823-1830.
Le Pouvoir, suite du *Dix Décembre*, 1850-1851, in-fol.
La Presse, fondée par E. de Girardin, 1836-1850... Feuilletons dramatiques de T. Gautier.
La Quotidienne, 1792-1847.
Le Régisseur des Théâtres, revue des théâtres de Paris et de l'Etranger, 1832-1833, in-4°.
Revue des Deux Mondes, 1829-1850, in-8°.
Revue dramatique, 1828, in-8°.
 * *Revue du Théâtre*, fondée par V. Herbin, 1834-1838, in-8°.
Le Satan, journal littéraire et théâtral, in-fol., 1843-44.
 * *La Silhouette*, journal des caricatures, dessins, beaux-arts, mœurs, théâtres, 1830-1850, in-fol.
Le Temps, 1829-1842, in-fol.
Le Théâtre d'Aujourd'hui, petit album dramatique, analyses des pièces nouvelles, chroniques des coulisses, 1844, in-4°.
La Tribune dramatique, revue théâtrale, artistique, littéraire, par J. Arago, 1841-1842, gr. in-8°. Nouvelle série, 1846-1847.

VII. — MÉMOIRES, SOUVENIRS ET CORRESPONDANCES

Littérateurs, auteurs dramatiques, directeurs de théâtres, comédiens, peintres ont souvent, en des mémoires, des souvenirs et des correspondances, consigné sur les spectacles quelques réflexions utiles à connaître pour juger les goûts de l'époque, et reconstituer le « milieu » théâtral.

Nous ne citons que les écrits où il est fait allusion au théâtre.

- P. AUDEBRAND. *Petits mémoires d'une stalle d'orchestre*, Paris, G. Lévy, 1885, in-18.
 T. DE BANVILLE. *Mes souvenirs*. Paris, Charpentier, 1882, in-12.
 J.-N. BARBA. *Souvenirs*. Paris, Ledoyen, 1846, in-8°.
 R. DE BEAUVOIR. *Mémoires de M^{lle} Mars*. Paris, Roux et Cassanet, 1849, 2 vol. in-8°.
 H. BOUCHER. *Souvenirs d'un Parisien pendant la seconde république* (1830-1852). Paris, Perrin, 1908, in-16.
 BOUFFÉ. *Mes souvenirs*. Paris, E. Dentu, 1880, in-18.
 A. CHALLAMEL. *Souvenirs d'un hugolâtre*. Paris, J. Lévy, 1885, in-18.
 DASH (Comtesse). *Mémoires des autres. Souvenirs anecdotiques sur la Restauration*. Paris, Librairie illustre, 1896, in-18.
 E. DELACROIX. *Correspondance* (1816-1863). Publiée par P. Burty. Paris, Quantin, 1878, in-8°.

- E. DELACROIX. *Journal*. Paris, Plon, 1893-1895, 3 vol. in-8°.
- E. J. DELECLUZE. *Souvenirs de soixante années*. Paris, Bibliothèque contemporaine, 1862, in-18.
- M. DUCAMP. *Souvenirs*. Paris, Hachette, 1882-1884, 2 vol. in-8°.
- A. DUMAS. *Mémoires de Talma*. Paris, H. Souverain, 1849-1850, 4 vol. in-8°.
- *Mes Mémoires*. Paris, A. Cadot, 1852-1854, in-8°.
- *Souvenirs dramatiques*. Paris, M. Lévy, 1868, 2 vol. in-8°.
- AMAURY DUVAL. *Souvenirs* (1829-1830). Paris, Plon, 1885, in-8°.
- F. FEBVRE. *Journal d'un comédien*. Paris, P. Ollendorff, 1896, 2 vol. in-8°.
- T. GAUTIER. *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. Paris, G. Charpentier, 1883, in-12.
- GEORGE (Mlle). *Mémoires*, publiés par P. A. Chéramy. Paris, Plon, 1908, in-16.
- E. GOT. *Journal*. Paris, Plon-Nourrit, 1910, 2 vol. in-16.
- H. HEINE. *Lettres sur la France*. Paris, E. Renduel, 1833, in-8°.
- M. HENNIN. *Lettres à un journaliste sur les théâtres*. Paris, Bouchard, 1849, in-8°.
- H. HOSTEIN. *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*. Paris, Dentu, 1878, in-18.
- A. HOUSSAYE. *Confessions*. Paris, Dentu, 1885-1891, 6 vol. in-8°.
- JOANNY. *Journal* (Manuscrit). Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.
- ALPHONSE KARR. *Le livre de bord*. Paris, C. Lévy, 1879, in-18.
- LAFERRIÈRE. *Mémoires*. Paris, Dentu, 1876, 2 vol. in-18.
- *Souvenirs d'un jeune premier*. Paris, Dentu, 1884, in-18.
- E. LEGOUVÉ. *Soixante ans de souvenirs*. Paris, Hetzel, 1886-1887, 2 vol. in-8°.
- H. MONNIER. *Mémoires de Joseph Prudhomme*. Paris, Dentu, 1892, in-18.
- D. NISARD. *Souvenirs et Notes biographiques*. Paris, C. Lévy, 1888, in-8°, 2 vol.
- SAMSON. *Mémoires*. Paris, Ollendorff, 1882, in-12.
- G. SAND. *Correspondance*. Paris, C. Lévy, 1892.
- L. VÉRON. *Mémoires d'un bourgeois de Paris*. Paris, Gonet, 7 vol. in-8°, 1866.
(Le tome III, seul, concerne le théâtre.)
- A. DE VIGNY. *Correspondance*. Paris, Mignot, s. d., 2 vol. in-16.

VIII. — LES GENRES

Les ouvrages que nous avons cités dans notre quatrième division traitent incidemment des différents genres dramatiques. Il est nécessaire de consulter des études plus particulières sur chacun d'entre eux pour relever, en marge d'analyses littéraires, d'utiles remarques sur l'exécution théâtrale des diverses expressions du spectacle.

- P. ALLARD. *La comédie de mœurs en France au XIX^e siècle*. Imprimerie de l'Université de Harvard, Cambridge, 1923, in-8°.
- CASTIL BLAZE. *De l'Opéra en France*. Paris, Janet et Cotelle, 1820, 2 vol. in-8°.
- *La danse et le ballet depuis Bacchus jusqu'à la Taglioni*. Paris, Paulin, 1832, in-12.
- V. DE BLED. *Ballets de l'Opéra. Nouvelle revue*, 1898.
- A. G. CHOUQUET. *Histoire de la musique dramatique en France (l'Opéra)*. Paris, Didot, 1873, in-8°.
- DOIGNY DU PONCEAU. *Discours sur la tragédie, Œuvres*, t. I, p. 20, Paris, Delaforest, 1826, in-8°.
- P. GINISTY. *La féerie*. Paris, L. Michaud, 1910, in-18.
- *Le mélodrame*. Paris, L. Michaud, 1910, in-18.

- C. M. DES GRANGES. *La comédie et les mœurs sous la Restauration de juillet* (1815-1848). Paris, L. de Soye, 1902, in-8°.
- LAMI (CRUSSOLE). *Observations sur la tragédie romantique*. Paris, Ponthieu, 1824, in-8°.
- C. LÉNIENT. *La comédie en France au XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 1898, 2 vol. in-16.
- A. LEVINSON. *Le ballet romantique*. Paris, éditions Trianon, 1931, in-4°. Collection du Musée romantique, 11^e album.
- L. LEVRAULT. *Le théâtre des origines à nos jours*. Les genres littéraires : Le drame, la tragédie, la comédie. Paris, Mellotée, 1932, in-16.
- J. MARSAN. *Le mélodrame et Pixérécourt*. *Revue d'histoire littéraire*. Paris, 1900, in-8°.
- P. NEBOUT. *Le drame romantique*. Paris, Lecène, 1895, in-8°.
- H. PARIGOT. *Le drame d'Alexandre Dumas*. Paris, C. Lévy, 1899, in-18.
- A. PELLET. *Essai sur l'opéra en France depuis Lulli*. Nîmes, Roger et Laporte, 1874, in-8°.
- A. PITOU. *Les origines du mélodrame français*. *Revue d'histoire littéraire*. Paris, 1911.
- G. DE PIXÉRÉCOURT. *Le mélodrame*. *Le Livre des Cent Un*, t. VI, 1832, Paris.
- A. THURNER. *Les transformations de l'Opéra-Comique*. Paris, Castel, 1865, in-12.
- M. TROTAIN. *Scènes historiques*. Paris, Champion, 1923, in-8°. (Etude sur le genre historique.)
- VAN-BELLEN. *Les origines de mélodrame*. Paris, Nizet et Bastard, 1933, in-8°.

IX. — LES AUTEURS

Dans les études consacrées aux auteurs dramatiques du temps, se trouvent par endroits, analysées, commentées quelques-unes de leurs doctrines en matière d'art théâtral.

Certaines de ces études, ainsi que les ouvrages généraux sur le théâtre cités dans notre quatrième division, ont trop de rapports avec l'activité théâtrale en général pour ne pas figurer dans cet essai bibliographique.

- A. BARBOU. *Victor Hugo et son siècle*. Paris, Gedalge, 1889, gr. in-8°.
— *Victor Hugo et son temps*. Paris, Charpentier, 1881, in-4°.
- BELLIER-DUMAINE. *Alexandre Duval*. Paris, Hachette, 1905, in-8°.
- P. BERRET. *Victor Hugo*. Paris, P. Dupont, 1927, in-8°.
- E. BIRÉ. *Victor Hugo avant 1830*. Paris, J. Gervais, 1883, 2 vol. in-16.
— *Victor Hugo après 1830*. Paris, Perrin, 1891, 2 vol. in-16.
- BLAZE DE BURY. *Alexandre Dumas, sa vie, son œuvre*. Paris, Calmann-Lévy, 1885, in-12.
- D. FAHMY. *G. Sand, auteur dramatique*. Paris, Droz, 1934, in-8°.
- F. FLUTRE. *Victor Hugo*. Collection de l'Encyclopédie par l'image. Paris, Hachette, 1927, in-8°.
- A. FRANÇOIS. *Notice sur la vie et les ouvrages de C. Delavigne*. Lue à la séance publique de la Société philotechnique, 21 décembre 1845. Bibliothèque de l'Opéra, n° 8.200.
- M. FUCHS. *Théodore de Banville*. Moulins, Crépin-Leblond, s. d. in-8°.

- GLINEL. *Alexandre Dumas père*. Reims, Michaud, 1884, in-8°.
- W. G. HARTOG. *G. de Pixérécourt*. Paris, Champion, 1913, in-8°.
- ADÈLE HUGO. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Paris, Hetzel et Quantin, 1893, in-12.
- E. DE MIRECOURT. Collection des Contemporains.
Victor Hugo, 1854. — *A. Dumas*, 1856. — *A. de Musset*, 1854. — *A. de Vigny*, 1870.
- P. DE MUSSET. *Biographie d'Alfred de Musset*. Paris, Charpentier, 1877, in-12.
- E. SAKELLARIDES. *A. de Vigny, auteur dramatique*. Paris, Librairie de la Plume, 1902, in-8°.
- E.-J. SAVIGNE. *Pichat*. Vienne (Isère), 1870, in-8°.
- L. SÉCHÉ. *A. de Musset*. Paris, E. Sansot, 1907, 2 vol. in-12.
 — *A. de Vigny et son temps*. Paris, F. Juven, s. d., in-8°.

X. — LES DIRECTEURS DE THÉÂTRES

Seuls deux noms émergent de l'ensemble des études consacrées aux directeurs de théâtres du temps : Taylor (1789-1879) et Véron (1798-1867).

A la mémoire du premier, inspecteur des Beaux-Arts, fondateur de la Société des Gens de Lettres, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, inspecteur des Musées et membre du Sénat, reste attachée la renommée d'avoir, non sans combat, ouvert au théâtre romantique, les portes de la Comédie-Française, citadelle de l'art classique.

Le second, connu sous le nom de « Dr Véron », après avoir été interne des hôpitaux en 1821, se consacra au journalisme et fonda, en 1829, la *Revue de Paris*, qu'il quitta en 1831, pour prendre « à ses risques et périls » la direction du Théâtre de l'Opéra où il exerça une « régie intéressée » moyennant un cautionnement de 150.000 francs.

Colossalement riche, de moralité peu rigoureuse, ce publiciste, qui devait revenir au journalisme en 1835 en ressuscitant le *Constitutionnel*, instaura à l'Académie de Musique et de Danse, au cours de son directorat (1831-1835), un répertoire d'opéras et de ballets à mises en scène coûteuses, où la qualité musicale fut souvent sacrifiée aux pompes du spectacle. Homme d'argent, il sut spéculer à merveille sur les goûts de l'époque.

Il nous semble utile de signaler qu'aucun ouvrage ne fut jamais consacré à une personnalité directoriale non moins célèbre que les précédentes. Seuls des ouvrages généraux relatent, à l'occasion, les différentes phases d'activité de celui qui fut surnommé le « Talleyrand des boulevards » : F. A. Harel (1794-1846).

Préfet des Landes en 1815, Harel dut s'exiler au retour des Bourbons. Revenu en France, après avoir collaboré à des journaux d'opposition, il assumait deux directions théâtrales : celle de l'Odéon et celle du Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Tandis qu'avec le baron Taylor, le Théâtre romantique pénétrait sur la scène de la rue de Richelieu ; de son côté, Harel en aidait le développement au boulevard.

La carrière de Harel devait s'achever dans la ruine et sa vie dans une maison d'aliénés.

Nous avons tenu à souligner l'intérêt qu'il y aurait pour l'histoire du théâtre à consacrer une étude particulière à ce « directeur romantique » qui domina incontestablement ses confrères, les Cès-Caupenne, Cogniard, Bocage, Lireux qui, eux non plus, n'ont point d'histoire.

- P. DE CHENNEVIÈRES. *Notice sur le baron Taylor*. Paris, Firmin-Didot, 1881, in-4°.
- H. DELABORDE. *Notice sur la vie et les travaux de M. le baron Taylor*. Paris, Firmin-Didot, 1880, in-4°.
- C. FRANÇOIS. *Le baron Taylor*. Paris, Dentu, 1879, in-16.
- H. JOUIN. *Le baron Taylor*. Bureaux de *L'Artiste*. Paris, gr. in-8°, 1892.
- A. JUBINAL. *M. le baron Taylor*. Montpellier, Typographie et lithographie de Boehm, in-8°. Extrait de la *Revue du Midi*.
- E. DE MIRECOURT. *Le baron Taylor*. Collection « Les Contemporains ». Paris, G. Havard, 1854, in-16.
- *Le Dr Véron*. Collection « Les Contemporains », Paris, G. Havard, 1855, in-16.
- J. ROMAIN. *Le baron Taylor*. Archives contemporaines d'Amédée Boudin. Paris, 1844, in-8°.

XI. — LES INTERPRÈTES

L'acteur a été destiné à tenir une grande place dans le théâtre de la première moitié du XIX^e siècle. Entre Talma et Rachel, entre ce dernier inspiré et cette nouvelle prêtresse de la tragédie classique, le théâtre nouveau a engendré ses interprètes et à leur tour, certains comédiens, comme M^{me} Dorval, Frédérick Lemaître, Bocage, M^{lle} George, ont exercé une influence constante sur la production dramatique.

Nous avons réuni, dans cette division, les principales biographies d'interprètes ayant paru au cours de cette période sur les différentes scènes de Paris et ayant participé dans une si grande mesure à l'activité théâtrale.

- E. ABRAHAM. *Les acteurs et les actrices de Paris*. Paris. Chez les éditeurs, 1858, in-18.
- A. BEAUVALLET. *Rachel et le nouveau monde*. Paris, Cadot, 1856, in-16.
- F. BERNILLY. *Mademoiselle Mars*. Paris, Colas, 1823, in-8°.
- A. B. BOLOT. *Mademoiselle Rachel et l'avenir du théâtre*. Paris, Rousseau, 1839, in-8°.
- BOUILLY. *Soixante ans du Théâtre-Français* (Biographies de comédiens). Paris, Gosselin, 1842, in-12.
- A. BRÉANT DE FONTENAY et A. DE CHAMPEAUX. *Annuaire dramatique*. Biographies des acteurs et actrices de Paris et de la banlieue. Paris, l'Editeur, 1845, in-18.
- BRIFAUD. *Mademoiselle Mars*. Paris, Marchat, 1847, in-8°.
- J. M. CAYLA. *Célébrités européennes : Rachel*. Paris, Boissard, 1854, gr. in-8°.
- C. A. DE CHAMBRUN. *Quelques réflexions sur l'art dramatique : M^{lle} Rachel*. Paris, Garnier, 1853, in-12.
- CHAMPFLEURY. *H. Monnier*. Paris, Dentu, 1879, in-8°.
- COLOMBEY. *L'esprit au théâtre* (Anecdotes sur les comédiens). Paris, Hachette, 1860, in-18.

- E. COUPY. *Marie Dorval*. Paris, Librairie internationale, 1868, in-18.
- E. DESCHANEL. *La vie des comédiens*. Leipzig, A. Dürr, S. d. in-18.
- DE DONVILLE (F. TULOU). *Frédéric Lemaître*. Paris, Baur, 1876, in-8°. Extraits de la collection de L. Sapin, Bibliothèque de l'Opéra, n° 4405.
- A. DUMAS. *Aventures et tribulations d'un comédien (Mélingue)*. Paris, Cadot, 1854, 2 vol. in-8°.
- *La dernière année de Marie Dorval*. Paris, Librairie nouvelle, 1855, in-32.
- E. DUVAL. *Talma*. Précis historique sur sa vie, Paris, Mansat, 1826, in-32. Bibliothèque de l'Opéra, n° 4.414.
- G. DUVAL. *F. Lemaître et son temps*. Paris, Tresse, 1876, in-18.
- E. B. T. *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*. Revue satirique contre les comédiens du temps. Paris, M^{me} Huet, in-8°, pièce 1820.
- H. FLEISCHMANN. *Une maîtresse de Victor Hugo (Juliette Drouet)*. Paris, Librairie universelle, 1912, in-16.
- *Une maîtresse de Napoléon (M^{lle} George)*. Paris, A. Michel, 1908, in-16.
- *Rachel intime*. Paris, Fasquelle, 1910, in-12.
- Galerie biographique des artistes dramatiques des théâtres royaux*. Paris, Ponthieu, 1826-1827. 3 vol. in-8°. Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.
- Galerie théâtrale*. Paris, Barraud, 1873. Fol., 2 vol., Biographie d'acteurs et d'actrices de 1552 jusqu'à nos jours. Bibliothèque de l'Opéra, n° 604.
- P. GINISTY. *Bocage*. Paris, F. Alcan, 1926, in-8°.
- L. GUIMBAUD. *V. Hugo et Juliette Drouet*. Paris, Blaziot, 1914, in-8°.
- G. D'HEYLLI. *Bressant*. Paris, Librairie générale, 1877, in-16.
- *Brindeau (1814-1882)*. Paris, Tresse, 1882, in-12.
- *Delaunay*, Paris, Tresse, 1883, in-8°.
- *Rachel d'après sa correspondance*. Paris, Librairie des bibliophiles, 1882, in-8°.
- J. JANIN. *Debureau et le théâtre à quatre sous*. Paris, 1832, C. Gosselin, in-12.
- *Rachel et la tragédie*. Paris, Amyot, 1859, in-fol.
- F. DE LABOULLAYE. *Le Théâtre-Français, M^{lle} George Weimar et l'Odéon apprécié dans l'intérêt de l'art dramatique*. Paris, Ladvoat, 1822, in-8°.
- R. LAUNAY. *Figures juives. La Vraie Rachel*. Paris, Nouvelle librairie, 1921, in-16.
- L. H. LECOMTE. *F. Lemaître*. Paris, chez l'auteur, 1888, 2 vol. in-8°.
- *Marie Dorval*. Paris, chez l'auteur, 1900, in-8°.
- *Talma en paradis*. (Une importante bibliographie sur Talma.) Paris, chez l'auteur, s. d., in-8°.
- E. LEGOUVÉ. *Epis et Bleuets*, Paris, Hetzel, S. d., in-16, chapitre iv : Delaunay. *Frédéric Lemaître*. Dossier. Collection Rondel. Bibliothèque de l'Arsenal.
- F. LORSAY. *Les Théâtres de Paris*. Paris, Baillieu, gr. in-8°, 1855 (Biographies d'acteurs).
- E. LOYDREAU. *Les jolies actrices de Paris en l'an de grâce 1843*. Paris, Breteau et Pichery, 1843, in-16.
- H. LUCAS. *Mademoiselle Mars*. S. l. n. d. Recueil de biographies. Bibliothèque de l'Opéra, n° 9.877.
- L. LUCAS-DUBRETON. *Rachel*. Paris-Tallandier, 1936, in-8°.
- E.-M. DE LYDEN. *Les théâtres d'autrefois et d'aujourd'hui*. Cantatrices et comédiennes (1532-1882). Paris, Dentu, s. d., in-16. Bibliothèque de l'Opéra, n° 6.607.
- H. LYONNET. *Mademoiselle George*. Paris, Vve C. Schmid, 1907, in-8°.
- DE MANNE et C. MÉNÉTRIÉ. *Galerie historique de la Comédie-Française*. Lyon, N. Schenring, in-8°.

- A.-P. MANTEL. *Rachel*. Paris, Delays, 1858, in-32.
- A. MARIE. *Henri Monnier*. Paris, Floury, 1931, in-4°.
- M^{lle} MARS. *Biographie anonyme*. Paris, Hetzel, 1847, in-8°.
- C. MAURICE. *La Vérité-Rachel*. Examen du talent de la première tragédienne du Théâtre-Français, pour servir à l'histoire de la scène. Paris, Ledoyen, 1850, in-8°.
- E. DE MIRECOURT. Collection des « Contemporains ». Paris, G. Havard :
Arnal, 1857, in-16. — *Beauvallet*, 1857, in-16. — *Bocage*, 1856, in-16. —
V. Dejazet, Roret, 1854, in-16. — *Rose Chéri*, 1855, in-16. — *M^{lle} George*, 1856,
in-16. — *F. Lemaître*, 1855, in-16. — *Mélingue*, 1856, in-16. — *H. Monnier*,
1857, in-16. — *Rachel*, 1854, in-16. — *Samson*, 1854, in-16.
- L. DE MONTCHAMP et C. MOSOUT. *Les Reines de la rampe*. Paris, Cournol, 1863,
in-18.
- M. DE MONTIFAUD. *Les romantiques*. (Un chapitre sur M^{me} Dorval ; un chapitre sur F. Lemaître.) Paris, A. Reiff, 1878, in-12.
- G. MONVAL. *La Comédie-Française de 1658 à 1900*, liste alphabétique des sociétaires depuis Molière jusqu'à nos jours. Paris, 1900, in-8°.
- NOZIÈRE. *Madame Dorval*. Paris, F. Alcan, 1926, in-8°.
- L. PÉRICAUD. *Le Panthéon des comédiens*. Paris, Fasquelle, 1922, in-8°. (Notices biographiques de Molière à Coquelin aîné.)
- E. PLOUVIER. *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants*. Paris, 1855, in-4°.
- A. PUGIN. *Acteurs et actrices d'autrefois*. Paris, Juven, s. d., in-8°.
- RICORD (aîné). *Les fastes de la Comédie-Française*. (Biographies d'acteurs). Paris, Alexandre, 1821, in-8°.
- VVE SAMSON. *Rachel et Samson*. Paris, Ollendorff, 1898, in-18.
- E. SILVAIN. *F. Lemaître*. Paris, F. Alcan, 1926, in-8°.
- SOYE. *Ces Messieurs et ces Dames*, ou acteurs de la capitale. Paris, Martinet, 1823, in-8°.
- P.-F. TISSOT. *Souvenirs historiques sur la vie et la mort de Talma*. Paris, 1826, in-8°.
- J. TRUFFIER. *Mélingue*. Paris, F. Alcan, 1925, in-8°.
- URBANUS (G. E. DOAZAN). *Lettres sur le Théâtre-Français en 1839 et 1840*. Paris, Tresse, 1841, in-8° (Rachel).

XII.- ÉTUDES SUR LES PEINTRES, LES DÉCORATEURS ET LES ILLUSTRATEURS AYANT TRAVAILLÉ POUR LE THÉÂTRE

Théophile Gautier se plaignait que ces artisans des spectacles n'aient pas reçu une consécration digne de la place qu'ils avaient été appelés à tenir dans l'art scénique du temps.

Certains illustrateurs : Gavarni, C. Nanteuil, H. Monnier, A. Deveria, E. Lami, L. Boulanger, T. Johannot, ont sans doute inspiré quelques études, mais les ouvrages qui leur furent consacrés n'évoquent qu'incidemment leur activité théâtrale.

Seul Charles Séchan, parmi les décorateurs du temps, a été l'objet d'une attention particulière. Mais, comme le signale Jeanne Doin, dans l'important article qu'elle a consacré à ce chef d'atelier de décoration théâtrale, la corporation des peintres de théâtre du temps qui rallie les noms de : Cicéri, Daguerre, Despléchin, Dieterle, Feuchères, Philastre et Cambon, Desfon-

taines et Joannis, Gué, Alaux, Dumay, Léger, Gigun, Gosse, Devoir et Pourchet, Lefèvre, Mathis et Desroches, Justin Leys, J. Thierry, n'a encore de nos jours, aucune histoire.

- J. ARMELHAULT et E. BOCHER. *L'Œuvre de Gavarni*. Paris, Librairie des bibliophiles, 1873, in-8°. Catalogue raisonné. IV^e section : Costumes et Modes ; le lecteur trouvera, dans cette section, le relevé des costumes exécutés par Gavarni pour le théâtre.
- E. BADIN. *Charles Séchan*. Paris, C. Lévy, 1883, in-8°.
- P. BURTY. *Célestin Nanteuil*. Paris, E. Monnier, 1887, in-8°.
- CHAMPFLEURY. H. Monnier. Paris, Dentu, 1879, in-8°.
- J. DOIN. *Charles Séchan et son atelier de décoration théâtrale pendant le Romantisme*. *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, in-4°. Chartres, Imprimerie Durand.
- M. GAUTHIER. *Achille et Eugène Deveria*. Collection de *La vie et l'art romantique*. Paris, Floury, 1925, in-4°.
- T. GAUTIER. *Portraits contemporains*. Paris, Charpentier, 1874, in-8°. Cf. Le chapitre consacré à Joseph Thierry, décorateur de théâtre, p. 341.
- E. et J. DE GONCOURT. *Gavarni*, Paris, Fasquelle, 1925, in-18. Chapitre LII : Gavarni, costumier, p. 122.
- E. GUILLAUME. *Notices et discours*. Paris, Librairies et Imprimeries réunies, 1895, in-8° (Court passage consacré au peintre décorateur Jean-Pierre Alaux, p. 101).
- P. A. LEMOISNE. *Gavarni*. Collection de la *Vie et l'art romantique*. Paris, Floury, 1924, 2 vol. in-8°.
- *Eugène Lami*. Paris, Manzi, 1912, in-fol.
- A. MARIE. *Louis Boulanger*. Paris, Floury, 1925, in-4°.
- *Alfred et Tony Johannot*. Paris, Floury, 1925, in-8°.
- *Henri Monnier*. Paris, Floury, 1931, in-4°.
- *Célestin Nanteuil*. Paris, Carteret, 1910, gr. in-8°.
- MOREAU-NELATON. *Eugène Delacroix raconté par lui-même*. Paris, H. Laurens, 1916, 2 vol. in-4°.
- L. SÉCHÉ. *Victor Hugo et les artistes*. Paris, Mercure de France, 1912.

XIII. ARCHITECTONOGRAPHIE DES THÉÂTRES ET MACHINERIE

Certains ouvrages d'architectonique théâtrale ayant paru au XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e figureront dans cette division. Bon nombre de salles de spectacle restèrent, en effet, au XIX^e siècle, telles qu'elles avaient été construites précédemment. Les procédés courants de machinerie ne changèrent guère non plus, si ce n'est dans le détail. Il est donc indispensable de consulter des traités, ainsi que des projets d'architecture antérieurs à la période romantique, pour acquérir une connaissance des principes de construction des salles de spectacle et des machines théâtrales.

Art théâtral. Congrès international à l'Exposition universelle de 1900. Paris, Pariset, 1900, in-8°. Première section : « Architecture théâtrale » ; deuxième section : « Machinerie ».

M. J. A. BORGNIS. *Traité complet de mécanique appliquée aux arts*. Machinerie théâtrale. Paris, Bachelier, 1820, in-4°. Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.

- BOULET. *Essai sur l'art de construire les théâtres*. Paris, Ballard, 1801, in-4°.
- A. BRACHART. *Machines scéniques*. Paris, Stock, 1913, in-8°.
- A. CAVOS. *Traité de la construction des théâtres*. Paris, L. Mathias, 1847, in-8° et Atlas fol.
- DE CHAUMONT. *Exposition des principes qu'on doit observer dans l'ordonnance des théâtres modernes*. Paris, C. A. Jombert 1769, in-12.
- *Véritable construction d'un théâtre d'opéra à l'usage de France suivant les principes des constructeurs italiens*. Paris, Lormel, 1766-1767, in-8°.
- C.-N. COCHIN. *Lettres sur l'Opéra*. Paris, L. Cellot, 1781, in-12. Considérations sur la construction des salles.
- *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*. Paris, C. A. Jombert, 1765, in-12.
- C. CONSTANT. *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises*. Paris, A. Lévy, 1842, Gr. Fol. Texte de J. de Filippi.
- DESHAYES. *Observations sur les salles de spectacles*. Paris, Imprimerie des Affiches, S. d., in-8°.
- DIDEROT. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris, Briasson, 1751, Articles : Machines, plans, théâtres. Les planches exécutées par Bénard, relèvent les divers jeux de machines théâtrales qui resteront encore en usage sur bon nombre de théâtres au XIX^e siècle.
- A. DONNET. *Architectonographie des théâtres de Paris*. Paris, Orgiazzi, 1821, Atlas oblong (planches).
- *Idem*. Texte. Paris, Didot, 1821, in-8°.
- G. M. DUMONT. *Parallèle de plans de plus belles salles de spectacles d'Italie et de France*. Avec détails de machines théâtrales.
- I. Paris, rue Neuve-Saint-Merri, Gr. Fol., S. d.
- II. Paris, rue des Arcis, Gr. Fol., S. d. (1763).
- *Suite de projets détaillés de salles de spectacles particulières avec des principes de construction tant pour la mécanique des théâtres que pour des décorations en plusieurs genres applicables à des distributions qui y sont insérées*. Paris, L'Auteur, S. d. Album, Gr. Fol.
- A. GOSSET. *Traité de la construction des théâtres*. Paris, Baudry, 1886, in-fol.
- GRÉTRY. *Mémoires et essai sur la musique*. Paris, Imprimerie de la République. An V. Cf. t. III, p. 22 : « Application relative aux spectacles, à l'abus de construction des salles et des compositions qu'on y représente » et p. 30, même tome : « Projet d'un nouveau théâtre ».
- C. HEMARDINQUER. *La science au théâtre*. Paris, H. Paulin, 1908, in-8°. Chapitre consacré à la machinerie théâtrale.
- T. DE JOLIMONT. *La nouvelle salle de l'Opéra*. (Salle de la rue Le Peletier.) Paris Vente, 1821, in-8°.
- J. A. KAUFMANN. *Architectonographie des Théâtres de Paris*. Parallèle historique et artistique de ces édifices considérés par rapport de l'architecture et de la décoration. Ouvrage commencé par A. Donnet et Orgiazzi et continué par J. A. Kaufmann. Paris, L. Mathias, 1840, 2 vol. in-8° et Atlas gr. in-8°.
- T. LACHEZ. *Acoustique et optique des salles de réunions publiques, théâtres, etc.*, Paris, l'Auteur, 1848, in-8°.
- E. M. LAUMANN. *La machinerie au théâtre depuis les Grecs jusqu'à nos jours*. Paris, Firmin-Didot, 1897, in-8°.
- G. K. LOUKOMSKI. *Les théâtres anciens et modernes*. Paris, Firmin-Didot, 1935, gr. in-8°.

- C. MARIONNEAU. *V. Louis, l'architecte du théâtre de Bordeaux, sa vie, ses travaux, sa correspondance* (1731-1800). Bordeaux, 1881, in-8°.
- F. MARTIN. *Historique des salles de l'Opéra*. Manuscrit. Bibliothèque de l'Opéra, n° 1624.
- Mémoire sur la construction d'un théâtre pour la Comédie-Française*, par M. A. A. D. L. D. M. Paris, Legay, 1770, in-8°.
- G. MOYNET. *La machinerie théâtrale*. Paris, Librairie illustrée, 1893, in-8°.
- J. MOYNET. *L'envers du théâtre* (Machines). Paris, Hachette, 1874, in-16.
- NOVERRE. *Lettres sur la danse*. Saint-Petersbourg, Schnoor, 1803-1804, 4 tomes en 2 vol., in-4°. Le tome III s'intitule : « Observations sur la construction d'une nouvelle salle d'opéra. »
- P. PATTE. *Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*. Paris, Moutard, 1782, in-8°.
- P. PLANAT. *Article sur la machinerie théâtrale*. *Revue générale de l'Architecture*. Paris, C. Daly, 1875, t. XXXII, pp. 254 à 269, in-4°.
- H. PRUDENT et P. GUADET. *Les salles de spectacle construites par V. Louis à Bordeaux, au Palais-Royal et à la Place Louvois*. Paris, Librairie de la construction moderne, 1903, gr. in-4°.
- — *Les théâtres du Palais-Royal*, précédés d'une notice de P. Lafolaye sur les salles de spectacle construites par V. Louis, architecte de Louis XVI. Orléans, Pigelet, S. d. Pet. in-4°.
- A. J. ROUBO. *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*. Paris, Cellot et Jombert, 1777, in-fol.
- E. TRELAT. *Le théâtre et l'architecte*. Paris, A. Morel, 1860, in-8°.

XIV. — LES THÉÂTRES DE PARIS

Dans cette division, nous avons réuni les ouvrages relatifs à l'histoire de chacun des théâtres de la capitale. Nous y avons joint quelques ouvrages généraux où le Lecteur trouvera des renseignements sur leur fonctionnement ainsi que des documents administratifs conservés aux Archives Nationales et provenant en grande partie du Ministère de la Maison du Roi sous la Restauration.

Certains de ces documents, concernant le Théâtre de l'Opéra, provenant des anciennes archives de ce théâtre et ayant été déposés aux Archives Nationales, seront précédés d'un astérisque. Toutes ces pièces d'archives figurent dans notre bibliographie au titre de « Théâtres royaux », et sont accompagnées de leur cote.

Académie Royale de Musique. A MM. les Députés. Paris, dépôt de Librairie, 1843, in-8°. (Signé : Deux amis des Beaux-Arts.) Bibliothèque de l'Opéra, n° 9.890.

M. ALBERT. *Les théâtres des boulevards* (1789-1868). Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1902, in-18.

Ancien (l') et le Nouvel Opéra. S. l. n. d. Bibliothèque de l'Opéra, n° 9.890.

J. ARAGO. *Foyers et coulisses*. Panorama des Théâtres de Paris. Paris, chez les Marchands de nouveautés, 1852, in-12.

— *Mémoires d'un petit banc de l'Opéra*. Paris, Ebrard, 1844, in-12.

- J. ARAGO. *Physiologie des Foyers de tous les théâtres de Paris*. Paris, chez les Marchands de nouveautés, 1841, in-12.
- A. ARNYVELDE. *La question de l'Opéra en 1831*. Paris, 1914, Recueil de l'Opéra, Bibliothèque de l'Opéra, n° 9.945.
- M. ARTUS. *Le théâtre Montmartre*. Tours, E. Arrault, 1905, in-8°.
- B... née de V... *Le Cirque Olympique*. Paris, Nepveu, 1817, in-16.
- T. DE BANVILLE. *L'Ame de Paris*. (Un chapitre consacré au théâtre des Funambules). Paris, Charpentier, 1890, in-12.
- *La Comédie-Française racontée par un témoin de ses fautes*. Paris, E. Albert, 1863, in-12.
- H. BEAULIEU. *Les Théâtres du boulevard du Crime (1752-1862)*. Paris, Daragon, in-8°, 1904.
- E. DE BEAUVOIR. *L'Opéra*. Paris, G. Havard, 1854, in-18.
- CASTIL-BLAZE. *L'Académie Impériale de Musique*. Epoque de la Restauration. Paris, Castil Blaze, 1855, 2 vol. in-8°.
- *Mémorial du Grand Opéra (1645-1847)*. Paris, Castil Blaze, 1847, in-8°.
- *Sur l'Opéra, vérités dures mais utiles*. Paris, chez l'Auteur, 1856, in-8°.
- C. DE BOIGNE. *Les petits Mémoires de l'Opéra*. Paris, Librairie nouvelle, 1857, in-18.
- G. BONNEFONT. *La Comédie-Française*. Historique, statuts, biographies. Paris, E. Monnier, 1884, in-12.
- P. BOSSUET. *Histoire des théâtres nationaux*. Paris, E. Jorel, S. d. (1909), in-8°.
- C. BOUVET. *L'Opéra. Le Musée. La Bibliothèque*. Paris, Morancé, 1924, in-16.
- N. BRAZIER. *Chronique des petits théâtres de Paris*. Paris, Rouveyre et Bloud, 1883, 2 vol. in-12.
- *Histoire des petits théâtres de Paris*. Paris, Allardin, 1838, 2 vol. in-18.
- A. BRÉANT DE FONTENAY et E. DE CHAMPEAUX. *Annuaire dramatique*. Histoire des Théâtres depuis leur fondation jusqu'à nos jours. Paris, l'Editeur, 1845, in-18.
- E. BRIFFAULT. *L'Opéra. Livre des Cent Un*. Tome XV, 1834.
- H. BUGUET et G. D'HEYLLI. *Foyers et coulisses*. Histoire anecdotique des théâtres de Paris. Paris, Tresse, 1873-1885, in-16.
- G. CAIN. *Anciens théâtres de Paris*. Paris, E. Fasquelle, 1906, in-8°.
- CHAALONS-D'ARGE. *Histoire critique des théâtres de Paris pendant l'année 1821*, Paris, Lelong, 1822, in-8°.
- *Histoire critique et littéraire des Théâtres de Paris*. Paris, Pollet, 1824, in-8°.
- CHAMPFLEURY. *Souvenirs des Funambules*. Paris, M. Lévy, 1859, in-16.
- Cirque Olympique*. Dossier, collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.
- Comédie-Française. Décrets et ordonnances*. Lille, Lefebvre Ducrocq, 1911, in-8°.
- Comédie-Française. Foyers et coulisses*. Paris, Tresse, 1873-74, 2 vol., in-32.
- P. CONSTANT. *Le magasin de décors de l'Opéra (1781-1894)*. Paris, Bibliothèque de la Revue dramatique et musicale, 1894, gr. in-8°.
- E. DELIGNY. *Histoire de l'Ambigu-Comique*. Paris, Hetzel, 1841, in-16.
- F. DELVIGNE. *Le Théâtre de l'Opéra (1669-1932)*. Paris, S. d. (1933), chez l'Auteur, in-8°.
- N. DESARBRES. *Deux siècles à l'Opéra (1669-1868)*. Paris, Dentu, 1868, in-12.
- L. DESNOYERS. *De l'Opéra en 1847*. Paris, Delauchy, 1847, in-8°.
- R. DUPERIER. *La Franconiade (Cirque Olympique)*. Bordeaux, Castillon, S. d. in-8°.
- DUSSANE. *La Comédie-Française*. Paris, Renaissance du livre, S. d., in-12.
- A. EHRHARD. *L'Opéra sous la direction de Véron*. *Revue musicale*, Lyon, 1907. Gr. in-8°.

- D. O. EVANS. *L'Odéon et le drame romantique*. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1927, janvier-mars, t. XXXIV, pp. 85-92.
- O. FOUQUE. *Histoire du Théâtre Ventadour* (1829-1879). Paris, Fischbacher, 1881, in-8°.
- Gaîté (Théâtre de la)*. Dossier Collection Rondel. Bibliothèque de l'Arsenal.
- *Notice historique sur le théâtre de la Gaîté*. Paris, Dechaume, 1849, in-8°.
- Gaîté (Théâtre de la)*. La Gaîté. Collection *Foyers et coulisses*. Paris, Tresse, 1875, 2 vol. in-12.
- GALLET. *Théâtre Historique*. Notice biographique et curieuse. Paris, 1847, in-8°.
- N. GALLOIS. *Théâtres et artistes dramatiques*. Paris, Maresq, 1855, in-fol. Notes historiques sur les principaux théâtres.
- E. GENEST et E. DUBERRY. *La Maison de Molière connue et inconnue*. Paris, Fischbacher, 1922, in-8°.
- L. DE GÉRÉON (Ronteix). *La rampe et les coulisses*. (Théâtres de Paris). Paris, Marchands de nouveautés, 1832, in-8°.
- J. F. GRILLE. *Les Théâtres*. Paris, Aymery et Delaunay, 1817, in-8°. (Théâtres de Paris et des départements.)
- Gymnase (Théâtre du)*. Paris, Tresse. S. d.
- G. D'HEYLLI. *Foyers et coulisses*, histoire anecdotique des théâtres de Paris. Paris, Tresse, 1885, in-16.
- *Journal intime de la Comédie-Française*. Paris, Dentu, 1879, in-18.
- F. HILLEMACHER. *Le Cirque Olympique*. Lyon, Perrin et Marinet, 1875, in-8°.
- A. HOUSSAYE. *La Comédie-Française*. Paris, Baschet, 1880, in-fol.
- HUGOT. *Histoire du Théâtre du Palais-Royal* (1784-1884). Paris, Ollendorff.
- JOANNIDES. *La Comédie-Française* (1680-1900). Paris, Plon-Nourrit, 1921, gr. in-8°.
- JOUSLIN DE LA SALLE. *Souvenirs sur le Théâtre-Français* (1833-1837). Paris. E. Paul, 1900, in-8°.
- KERATRY. *Opinion sur les théâtres royaux et les subventions théâtrales*. Paris, Lacombe, 1837, in-4°.
- F. DE LA BOULLAYE. *Le Théâtre-Français*. Paris, Ladvocat, 1822, in-8°.
- A. DE LASALLE. *Les treize salles de l'Opéra*. Paris, Sartorius, 1875, in-12. Pp. 229 à 235 : Salle Favart. Pp. 235-279, salle de la rue Le Peletier.
- E. LAUGIER. *La Comédie-Française depuis 1830*. Paris, Tresse, 1844, in-12.
- H. LECOMTE. *Histoire des Théâtres de Paris*. Paris, Lévy, 1905-1912, 10 vol. in-18.
- J. LEMER. *L'Opéra* (1645-1847). Paris, Breteau, 1847, in-8°.
- A. LEVEAUX. *Nos théâtres de 1800 à 1880*. Paris, Tresse et Stock, 1881, in-18.
- J. L'HENRY. *Le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique*. Paris, d'Everat, 1833, in-8°.
- F. LOLIÉE. *La Comédie-Française* (1658-1906). Paris, Laveur, 1907, gr. in-8°.
- H. LUCAS. *Histoire du Théâtre-Français*. Paris, Flammarion. S. d., 3 vol. in-12.
- A. LUCHET. *Le Cirque Olympique. Nouveau Tableau de Paris*, t. IV, p. 147 (1834-1837).
- M. A. MALLIOT. *La musique au théâtre*. Etude sur l'Académie de Musique de Paris. Paris, Amyot, 1863, in-18. (L'Opéra-Comique, les anciens théâtres lyriques secondaires : Gymnase, Odéon, Nouveautés, Renaissance.)
- C. MAURICE. *Le Théâtre-Français* (1859). Monument et dépendances. Paris, Garnier, 1859, in-8°.
- J. T. MERLE. *De l'Opéra*. Paris, Baudoin, 1827, in-8°.
- J. MONVAL. *La Comédie-Française*. Paris, Laurens, 1931, in-16.

- L'Opéra* (Anonyme). Paris, Librairie des Dictionnaires, 1886, Bibliothèque Nationale : Lk⁷ 25.182.
- Opéra-Comique* (*Théâtre Royal de l'*), 1823-1827. Paris, Imprimerie de David, 1827, in-4°. Recueil de divers documents relatifs à l'administration de l'Opéra-Comique.
- J. D'ORTIGUE. *Le balcon de l'Opéra*. Paris, Renduel, 1833, in-8°.
- Panorama-dramatique* (*le théâtre du*). Dossier, Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.
- P. PÉLISSIER. *Histoire administrative de l'Académie de Musique et de Danse*. Paris, Bonvalot-Jouve, 1906, in-8° (Thèse de droit).
- L. PÉRICAUD. *Le Théâtre des Funambules*. Paris, Sapin, 1897, in-8°.
- M. PERRIN. *Biographie historique de tous les théâtres de Paris*. Paris, Dechaume, 1850, in-32.
- POREL et MONVAL. *L'Odéon*. Paris, A. Lemerre, 1876-1882, 2 vol. in-8°.
- Porte Saint-Martin* (*Théâtre de la*). Dossier, Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.
- A. POUGIN. *Personnel et répertoire de l'Opéra de 1821 à 1873. Chronique Musicale*. A. Heulhard, t. II, n° 10, 15 novembre 1873.
- J.-G. PROD'HOMME. *L'Opéra* (1669-1925). Paris, Delagrave, 1925, in-8°.
- F. PYAT. *Le Théâtre-Français. Livre des Cent Un*, t. X, 1833.
- Quelques observations sur l'emploi de la subvention accordée à l'Académie Royale de Musique*. Paris, Imprimerie de Locquin, 1839, in-12.
- S. RHÉAL (Gayet de Cesena). *Mémoire pour la réorganisation du Théâtre-Français*. Paris, Albert frères, 1847, in-8°.
- N. ROQUEPLAN. *Les coulisses de l'Opéra*. Paris, Librairie nouvelle, 1855, in-32.
- A. ROYER. *Histoire de l'Opéra*. Paris, Bachelin, Deflorenne, 1875, in-16.
- C. RUGGIERI. *Précis historique* (Théâtres de Paris). Paris, Barba, 1830, in-8°.
- SAINT-ROMAIN. *Coup d'œil sur les théâtres du royaume*. Paris, Imprimerie d'Everat, 1831, in-8°.
- SAMSON. *Le Théâtre-Français. Nouveau tableau de Paris*, t. III (1834-1837).
- Albéric SECOND. *Les petits Mystères de l'Opéra*. Paris, G. Kugelmann, 1844, in-8°.
- SEVESTÉ aîné. *De la situation du Théâtre-Français et des améliorations à introduire dans son administration*. Paris, P. Cordier, 1839, in-8°.
- S. SIAUD. *La Comédie-Française, son histoire, son statut*. Paris, Librairie de droit et de jurisprudence, 1936, in-8°.
- E. SOLIE. *Histoire du Théâtre Royal de l'Opéra-Comique*. Paris, chez tous les libraires, 1847, in-8°.
- A. SOUBIES. *La Comédie-Française depuis l'époque romantique* (1825-1894). Paris, Fischbacher, 1895, in-4°.
- *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page* (1826 à 1893). Paris, Fischbacher, 1893, 4°.
- *Le Théâtre Italien de 1801 à 1913*. Paris, Fischbacher, 1913, in-4°.
- *Le Théâtre Italien sous Napoléon et la Restauration*. Paris, Fischbacher, 1910, in-4°.
- A. SOUBIES et C. MALHERBE. *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde Salle Favart*. Paris, E. Flammarion, 1892-1893, 2 vol., I (1840-1860); II (1860-1887).
- F. SOULIE. *Les Théâtres de Paris. Nouveau Tableau de Paris*, t. VI (1834-1837).
- Les Théâtres*. Articles de Ph. Berthelot dans la Grande Encyclopédie, II : Histoire.
- Les Théâtres*. Bibliothèque des curiosités. Paris, Lebigre-Duquesne, 1868, in-16.
- Bibliothèque de l'Opéra, n° 9.446.

Théâtres de Paris. Copie du rapport soumis à M. le Ministre de l'Intérieur par les Directeurs des Théâtres de Paris sur la détresse actuelle de leurs entreprises pour servir à l'appui d'une demande de secours à présenter d'urgence à l'Assemblée Nationale, Législative. 6 juin 1849. Paris, Dondey-Dupré, 1849, in-4°. Pièce.

Les Théâtres de Paris et de Province au XVIII^e siècle et au XIX^e siècle. Bibliothèque de l'Opéra, Carton, N° 2.083.

Théâtres Royaux. Documents conservés aux Archives Nationales.

Administration générale des Théâtres (1815-1830) :

o³ 1599 à 1621

o³ 1823 à 1870

Administration. Ensemble de papiers provenant de la Maison du Roi (1815-1830).

o³ 1622 à 1635

Dettes et affaires diverses (1827-1830). :

o³ 1278 à 1319

Enregistrement de la correspondance. Registres .

Théâtres et spectacles divers (1815-1830).

Maison du Roi : Menus Plaisirs.

o³ 272 à 280

Opéra :

Administration, correspondance (1821) N° *112.

Administration, correspondance, décorations (1827). N°s *119 à *122.

Administration. Ensemble de papiers provenant du Ministère de la Maison du Roi (1815-1830).

o³ 1636 à 1726

Affaires de toutes sortes (1815-1830) :

o³ 1639 à 1696

o³ 1707 à 1709

Correspondance (1815-1830), o³ 1697.

Décorations et costumes (1816-1821), N°s *223, 224, 225.

Ouvrages représentés de 1831 à 1849, N° *183.

Décorations et costumes (1831-1852), N° *184.

Décorations et costumes (1830-1831), N° *185.

Gazomètre (1821-1823), o³ 1726.

Personnel (1815-1830) N° *125.

Mises d'ouvrages :

1816-1820	N° *132
1819-1822	N° *136
1820-1823	N° *133
1822-1827	N° *137
1823-1827	N° *134
1827-1830	N° *135
1830-1833	N° *201
1832-1836	N° *202
1833-1839	N° *203
1839-1841	N° *204
1842-1844	N° *205

1845-1848	N ^o *206
1848-1851	N ^o *207
Plantations-Registre.	N ^o *161
Recettes-Dépenses (1815-1830) 0 ^s 1698 à 1706.	

- TUFFET. *Les mystères des théâtres de Paris, par un vieux comparse*. Paris, Marchant, 1844, in-18.
- E. VANEL. *Histoire populaire de tous les théâtres de Paris*. Paris, Pollet, 1841, in-16.
- G. VAUTHIER. *L'Opéra sous la Restauration*. Extrait de la *Revue Musicale*, Poitiers, 1910, gr. in-8^o.
- L. VÉRON. *Paris en 1860*. (Les Théâtres de Paris depuis 1806 jusque 1860, pp. 91 à 147.) Paris, Librairie nouvelle, 1860, in-12.

XV. — L'ART SCÉNIQUE

A) Ouvrages sur l'art scénique.

Cette division comportera les ouvrages particulièrement consacrés aux différentes manifestations de la technique scénique : art du comédien, études sur le costume théâtral, le décor, la machinerie (1), la peinture théâtrale, l'éclairage. Nous avons joint à cette nomenclature des ouvrages relatifs aux dioramas et aux panoramas, ces formes de spectacles optiques ayant exercé, comme nous l'avons établi dans notre thèse aux chapitres IV et V, une influence profonde et durable sur la technique de la peinture théâtrale au XIX^e siècle.

Des ouvrages généraux sur l'art de la mise en scène compléteront cet ensemble d'études.

- H. R. D'ALLEMAGNE. *Histoire du lumineux jusqu'au XIX^e siècle*. Paris, A. Picard, 1891, in-fol. Eclairage des salles de spectacles au XVIII^e siècle, p. 439. Eclairage des salles de spectacles au XIX^e siècle, p. 522. Emploi du gaz pour l'éclairage de l'Opéra, p. 582.
- ARISTIPPE (FÉLIX BERNIER). *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*. Paris, Leroux, 1826, in-8^o.
- L'Art théâtral*. Congrès international à l'Exposition universelle de 1900. Paris, Pariset, 1900, in-8^o. Architecture théâtrale, éclairage, machinerie, mise en scène.
- G. BAPST. *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. Paris, G. Masson, 1892, gr. in-8^o.
- *Essai sur l'histoire du théâtre*, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage. Paris, Lahure, 1893, in-4^o.
- BECQ DE FOUQUIÈRE. *L'art de la mise en scène*. Paris, Charpentier, 1884, in-18.

(1) Pour les études de machinerie, il est utile de se reporter également aux ouvrages cités dans notre treizième division : Architectonographie des Théâtres ; la machinerie faisant le plus souvent partie intégrante de la construction des théâtres. Nous ferons d'ailleurs figurer en double, ci-dessous, certains ouvrages de machinerie déjà cités dans cette treizième division.

- P. BERTHELOT. *Article* : « Théâtre », II (Technique). Grande Encyclopédie, Paris, Lamirault et Cie. S. d. Gr. in-8°.
- M. J. A. BORGNIS. *Traité complet de mécanique appliquée aux arts*. (Décors, éclairage, machines théâtrales.) Paris, Bachelier, 1820, in-4°. Collection Rondel. Bibliothèque de l'Arsenal.
- A. BRACHART. *Machines scéniques, bruits de coulisses*. Paris, Stock, 1913, in-8°.
- T. VAN DEN BROECH. *La mise en scène*. Bruxelles, J. Lebègue et Cie, 1889, in-16.
- Catalogue de mises en scène dramatiques et lyriques*. Amicale des Régisseurs de Théâtres Français. Paris, 1931-32, 18, rue Laffitte, Paris.
- G. COHEN. *L'évolution de la mise en scène dans le théâtre français*. Lille, Lefebvre Ducrocq, 1916, gr. in-8°.
- J. CRESP. *Essai sur la déclamation oratoire et dramatique*. Paris, Hachette, 1837, in-8°.
- DAGUERRE. *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*. Paris, Susse, 1839, in-8°.
- *Notices explicatives des tableaux exposés au diorama*. S. l. n. d., in-8°.
- DELÉCLUZE. *Précis d'un traité de peinture*. Paris, Encyclopédie portative, 1828, in-32. Cf. Articles : « Diorama » et « Panorama », pp. 232 et 243.
- A.-J.-J. DESHAYES. *Idées générales sur l'Académie de Musique*. Paris, Mongie, 1822, in-18. Remarques sur l'édifice, la salle, l'éclairage, l'exécution matérielle des spectacles, la machinerie, les fonctions de régisseur général de la scène, de peintres, de mécaniciens. L'auteur réclame, en outre, la création d'une école théâtrale.
- DIDEROT. *Encyclopédie*. Articles : Décoration, machines, perspective, scénographie, théâtre. (Texte et planches.) Paris, Briasson, 1751.
- A. EHRHARD. *Une vie de danseuse : Fanny Ellslev*. Paris, Plon, 1909, in-16. Importants passages sur la mise en scène à l'Opéra.
- E. FABRE. *Notes sur la mise en scène*. Collection des Amis d'Edouard, n° 160 Abbeville, F. Paillart, 1933, in-18.
- F. FEBVRE. *Au bord de la scène*. Paris, Ollendorff, 1889, in-18. Pp. 165 à 188. Un chapitre sur le « Costume au théâtre ».
- A. FRANKLIN. *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés à Paris depuis le XIII^e siècle*. Paris, Welter, 1905-1906. Gr. in-8°. (Cf. Professions théâtrales.)
- C. GARNIER. *Le Théâtre*. Paris, Hachette, 1871, in-8°. Cf. Le chapitre sur la machinerie théâtrale.
- P. GAULTIER. *Reflets d'histoire*. Paris, Hachette, 1909, in-16. Un chapitre est consacré par l'auteur à l'« Art de la mise en scène en France », pp. 217 à 259. Histoire très succincte de l'art scénique des mystères aux temps modernes.
- P. GINISTY. *La vie d'un théâtre*. Paris, Schleider, 1898, in-16.
- C. HEMARDINQUER et A. DE VAULABELLE. *La science au théâtre*. Paris, H. Paulin, 1908, in-8°. Chapitres consacrés à la machinerie, l'optique, l'acoustique, la pyrotechnie, la mécanique appliquée au théâtre.
- E. HOFFMANN. *Singulières tribulations d'un directeur de théâtre. Œuvres complètes*. Trad. T. Toussenel, Paris, Lefebvre, 1830, in-12, t. XII. Réflexions sur le jeu des comédiens, sur la décoration théâtrale, sur l'éclairage de la scène.
- J. DE LA GOURNERIE. *Traité de perspective* (décoration théâtrale). Paris, Dalmont et Dunod, 1859, in-4° et atlas fol. Livre X : « Décoration théâtrale. » L'auteur étudie, en prenant pour exemple un décor exécuté par Despléchin pour le ballet des *Elfes*, les conditions d'exécution d'une « plantation à l'italienne » ; il détermine la position des châssis aux divers plans, celle des plafonds, des fermes, du rideau de fond, des petits fonds, et achève son

- étude par quelques observations sur les décorations fermées. L'atlas ne porte aucune explication et doit être consulté avec le texte du volume in-4°.
- A. LAMBERT. *Sur les planches*. Paris, Flammarion, 1894, in-12.
- P. LAROUSSE. *Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. (Articles concernant le théâtre.) Paris, Larousse, 1876.
- E.-M. LAUMANN. *La machinerie au théâtre depuis les Grecs jusqu'à nos jours*. Paris, Firmin Didot, 1897, in-8°.
- A. LEVINSON. *Marie Taglioni*. Paris, F. Alcan, 1929, in-8°. Importants passages sur la mise en scène à l'Opéra.
- C. MAUCLAIR. *La beauté des formes*. Paris, Librairie universelle, 1909, in-18. Le chapitre XI de la deuxième partie est intitulé : « Psychologie du décor de théâtre. » Considérations générales sur le décor théâtral.
- *Un siècle de peinture française (1820-1920)*, Paris, Payot, 1930, in-8°, p. 179, court passage sur la décoration théâtrale.
- E. MELCHER. *Stage realism in France, between Diderot and Antoine*. Bryn Mawr. Pensylvanie, 1928. Etude sur le réalisme scénique.
- A. L. MILLIN. *Dictionnaire des Beaux-Arts*. (Articles : décor, décorateur, décoration, costume.) Paris, Desray, 1806, 3 vol. in-8°.
- MOUTIER. *Traité pratique de peinture à la détrempe, appliquée aux décors de théâtre*. Orléans, 1911, in-16.
- G. MOYNET. *La machinerie théâtrale*, Paris, Librairie illustrée, 1893, in-8°.
- J. MOYNET. *L'envers du théâtre*. (Machines et décorations.) Paris, Hachette, 1874, in-16.
- M. DE NANSOUTY. *Trucs de théâtre*. Paris, A. Colin, 1909, in-8°.
- P. PARAF. *Les métiers au théâtre*. Paris, Bibliothèque sociale des métiers, 1923, in-16. Chapitres I, II, III, IV, consacrés à l'architecture théâtrale, la mise en scène, les décors, la machinerie, les trucs, les accessoires, le costume et l'éclairage.
- E. PERRIN. *Etude sur la mise en scène*. Paris, A. Quantin, 1883, in-8°.
- P. PLANAT. *La décoration*. Manœuvre des décorations. *Revue générale de l'architecture*. Paris, Daly, 1875, t. XXXII, pp. 254 à 269, in-4°.
- A. PUGIN. *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*. Paris, Firmin-Didot, 1885, in-4°.
- *Le théâtre à l'Exposition universelle de 1889*. Paris, Fischbacher, 1890, in-8°.
- (Art. scénique.)
- Projet relatif à l'enseignement de la déclamation*. Décret de Moscou, 1812, Paris, 1827, in-8°.
- C. REYNAUD. *Musée rétrospectif de la classe 18 : Théâtre à l'Exposition universelle de 1900, à Paris*. Saint-Cloud, Belin frère, 1903. Gr. in-8°. Matériel scénique.
- *Rapport du jury international de l'Exposition universelle de 1900, classe 18 : Matériel de l'art théâtral*. Paris, Imprimerie Nationale, 1901, gr. in-8°.
- O. ROLLIN. *Au Rideau*. Genève, A. Vérésoff, 1875, in-16. Décors, costumes, éclairage, mise en scène.
- P. J. ROUSSEAU. *Code théâtral ou physiologie des théâtres*. Etude sur les différentes parties du spectacle. Paris, Roret, 1829, in-18.
- G. SENCIER. *La mise en scène*. *Revue Bleue*, juillet-décembre 1883, t. VI, pp. 245-250.
- A. SOUBIES. *Costumes et mise en scène*. Paris, Fischbacher, 1910, gr. in-8°.
- E. TALBOT. *Le décor au théâtre*. *Revue Bleue*, 2 février, 1867, pp. 151-157.
- E. N. VIOLLET-LE-DUC (père). *Précis de l'art dramatique ou l'art de composer et*

exécuter des pièces de théâtre. Paris, Bachelier, 1830, in-32. Encyclopédie portative. L'auteur consacre la seconde partie de son ouvrage au « Matériel de l'art dramatique : théâtres, décorations, costumes, mise en scène ».

B) Principaux articles sur l'art scénique ayant paru dans les journaux du temps.

A la documentation du précédent chapitre, il nous a semblé nécessaire de joindre quelques articles ayant spécialement traité de l'art scénique.

Tous les journaux et toutes les revues de l'époque ne s'intéressèrent pas également aux problèmes de réalisation théâtrale ; certaines publications se contentant de donner, sans examen des conditions scéniques, le compte rendu littéraire des spectacles nouveaux.

Les articles que nous avons relevés et qui, malheureusement, ne sont guère nombreux, offrent l'intérêt de s'attacher aux questions de « mise en scène ».

Ils seront cités par ordre chronologique et les journaux et revues dans lesquels ils parurent, par ordre alphabétique.

L'artiste.

1834. Lettre d'un abonné « Au Directeur de l'Artiste ». Questions de mise en scène. T. VIII, première série, p. 13.

— Lettre d'un abonné « Au Directeur de l'Artiste ». Questions de mise en scène, t. VIII, première série, p. 37.

Le Courrier des Théâtres.

1827. 21 mai. « Théâtre-Madame. La salle. Les décorations. » Considérations générales sur la supériorité des décorations italiennes.

— 6 juillet « Théâtres des Nouveautés. La troupe. Les pièces. La mise en scène ». Considérations générales sur la mise en scène du théâtre anglais.

— 30 novembre. « Nouvelles de Paris. » Supériorité des théâtres secondaires au point de vue de la mise en scène.

1830. 27 janvier. « Théâtre de la Gaîté. » Ressources scéniques de ce théâtre.

1831. 21 septembre. « Théâtre. De la vérité dramatique. » Quelques remarques sur l'optique théâtrale.

1833. 14 janvier. « Nouvelles de Paris. » L'exactitude du costume théâtral.

1834. 8 février. « Théâtre. De la tragédie française à sa naissance et de ses rapports avec le drame de la nouvelle école. » Influence du roman de W. Scott sur la tragédie au point de vue de la « couleur locale ».

1835. 21 juin. « Nouvelles de Paris. » Critique sur le réalisme du jeu des comédiens.

1837. 7 mai. « Nouvelles de Paris. » Critique de la gestion de l'Opéra par Duponchel sous le rapport de la mise en scène.

— 8, 9, 10, 11, 12, 13 mai. « Nouvelles de Paris. » Suites de l'article précédent.

— 22 juin. « Nouvelles de Paris. » La pauvreté de la mise en scène au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

1838. 29 septembre. « Nouvelles de Paris. » Projet d'adapter aux théâtres de Paris un système de machinerie anglaise.

1839. 30 janvier, 17 février, 3, 4, 5, 6, 10, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 30 avril, 1^{er} et 7 mai. « Nouvelles de Paris. » Une série d'articles sur la « Mise en scène à l'Académie de Musique ».
- 16, 20 août, 4 octobre, 16 novembre. « Nouvelles de Paris », Critique sur la « Mise en scène » à l'Opéra.

L'Illustration.

1844. 16 novembre. Les coulisses de l'Opéra.
1850. 15 juin. L'atelier de décoration des Menus Plaisirs. Article par A. J. D. (Auguste-Jean Dupays).

Le Monde dramatique.

1835. Tome I. Introduction : « La mise en scène est une des parties essentielles de l'art dramatique. »
- Tome II. L'intérieur des Théâtres. Pp. 209, 277, 305, série d'articles sur l'art scénique.

La Revue du Théâtre.

1834. Tome I, p. 71. Décors et décorations par Dumersan.
1835. Tome III, p. 228. Du costume au théâtre par J. B. Partoudry.
1836. Tome VII, p. 313. De la peinture en décorations théâtrales, par H. Trianon.
- Tome X, p. 127. Les machines au théâtre, par A. Lefranc.
1837. Tome XI, pp. 5 et 23. Considérations sur les décorations. Deux articles signés G. J. L. (Lange, d'après Quérard).
- Tome XII, p. 354. La réforme du costume.

XVI. — LIVRETS DE « MISE EN SCÈNE ».

Ces livrets se rapportent à l'exécution matérielle de drames, mélodrames, tragédies, comédies et vaudevilles, opéras et opéras-comiques, joués sur les principaux théâtres de Paris, dans la première moitié du XIX^e siècle.

Composition et disposition des décors, description des costumes, notes sur les caractères de chaque rôle, indications scéniques, jeux de la figuration, liste des accessoires se trouvent consignés en ces petits ouvrages édités par les soins de régisseurs du temps tels : Solomé, Albertin, Paliani.

Ces indications scéniques paraîtront aussi dans des revues ou des journaux spécialement consacrés à l'art théâtral. Ces écrits se présentent comme un fait nouveau dans l'histoire du théâtre, révélant l'importance de plus en plus grande accordée à la partie matérielle du spectacle. Ces « mises en scène », généralement conformes aux premières représentations données sur les théâtres de la capitale, étaient pour la plupart destinées à guider dans leurs travaux les directeurs de province soucieux de « monter » scrupuleusement sur leurs théâtres certains spectacles créés à Paris.

Nous tenons à préciser que nous n'insérons cette liste de livrets de mises en scène dans notre bibliographie qu'à titre de documents inséparables de l'histoire du théâtre et que nous rejetons loin de nous l'idée d'offrir une source de renseignements d'ordre pratique.

Quoique postérieurs à la création, figureront dans cette liste quelques-uns des livrets conservés à la Bibliothèque de mises en scènes dramatiques et lyriques de l'Amicale des Régisseurs français, 18, rue Laffitte, à Paris, ces livrets se rapprochant maintes fois, suivant les indications transmises par les « régies » successives à chaque reprise d'un ouvrage, de la mise en scène de la représentation d'origine.

Division des livrets (1).

- A) Drames, mélodrames et tragédies.
- B) Comédies.
- C) Vaudevilles.
- D) Opéras.
- E) Opéras-comiques.

Abréviations.

- A. R. Amicale des régisseurs de théâtres français.
- B. O. Collection de mises en scène de la Bibliothèque de l'Opéra.
- D. E. Département des Estampes à la Bibliothèque Nationale.
- G. B. Le journal *Le Gil Blas*.
- Pal. Palianti. La collection de mises en scène par Louis Palianti, conservée au cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale, figure sous la cote 6a à 6t.
- R. D. *Revue dramatique*.
- R. T. *Revue du théâtre*.

A) — Drames, mélodrames et tragédies.

ADRIENNE LECOUVREUR. Scribe et Legouvé. A. R. — ANGELO. V. Hugo. R. T. 1835, 99^e livre, p. 285. — L'AVEUGLE. A. Bourgeois et d'Ennery. A. R. — BATAILLE DE DAMES. Scribe et Legouvé. A. R. — LES BOHÉMIENS DE PARIS. D'Ennery et Grangé, A. R. — LES BURGRAVES. V. Hugo. A. R. — CARTOUCHE. D'Ennery et Dugué. A. R. — LA CHAMBRE ARDENTE. Mélesville, Bayard. A. R. — CHARLES VII CHEZ SES GRANDS VASSAUX. A. Dumas. A. R. — CHARLOTTE CORDAY. F. Ponsard. A. R. — CHATTERTON. A. de Vigny. R. T., t. I, 1835, p. 384. — LE CHEVALIER DE MAISON ROUGE. A. Dumas, Maquet. A. R. — CLARISSE HARLOWE. Dumanoir, Clairville et Guillard. Pal., 1845, in-8^o. D. E. — CLARISSE OU LA FEMME ET LA MAÎTRESSE. A. Bourgeois et Tournemine. G. B. 15 août 1829, n^o 193. — LA DAME DE MONTMOREAU. A. Dumas. A. R. — LES DEUX SERRURIERS. F. Pyat. Pal., 1841, in-8^o. D. E. — DON JUAN D'AUTRICHE. C. Delavigne. R. T. 1835, t. VI, p. 301. — DON JUAN DE MARANA. A. Dumas. R. T. 1836, t. IX, p. 196. — LA DUCHESSE DE LA VAUBALIÈRE. Rougemont. R. T. 1836, t. IX, p. 286. — EL GITANO. Alboize et Foucher. R. T. 1836, t. X, p. 471.

(1) Les mises en scène sont énumérées alphabétiquement par noms d'œuvres.

— LES ENFANTS D'ÉDOUARD. C. Delavigne. A. R. — EULALIE GRANGER. Rougemont. *R. T.* 1837, t. XII, p. 438. — LA FOLLE DE LA BÉRÉSINA. Théaulon. *R. T.* 1835, t. V, p. 141. — GASPARD LE PÊCHEUR. Bouchardy. *R. T.* 1837, t. XI, p. 541. — LA GRACE DE DIEU. D'Ennery, G. Lemoine. Pal., 1841, in-8°. D. E. — HAMLET. A. Dumas, P. Meurice. A. R. — HÉLOÏSE ET ABEILARD. A. Bourgeois, Francis. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 156. — HENRI III ET SA COUR. A. Dumas. *Indications générales pour la mise en scène*, par Albertin, Paris, Duverger. S. d. (1829). *G. B.* 10 mars 1829, N° 162. A. R. — HERNANI. V. Hugo. A. R. — L'INGÉNIEUR OU LA MINE DE CHARBON. C. Duveyrier. *R. T.* 1836, t. VII, p. 217. — JEANNE DE FLANDRE. Fontan et V. Herbin. *R. T.* 1835, t. II, p. 349. — LA JEUNESSE DES MOUSQUETAIRES. A. Dumas. A. R. — JULIE ET SAINT-PREUX OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE. C. Desnoyers. *R. T.* 1837, t. XI, p. 156. — KEAN. A. Dumas. *R. T.* 1836, t. X, p. 81. A. R. — LATUDE. G. de Pixérécourt, A. Bourgeois. *R. T.* 1834, t. II, p. 191. A. R. — LAZARE LE PATRE. Bouchardy. A. R. — LÉON ROUGEMONT. *R. T.* 1837, t. XI, p. 117. — LUCRÈCE BORGIA. V. Hugo. A. R. — LA MAIN DROITE ET LA MAIN GAUCHE. L. Gozlan. Pal. 1842, in-8°, D. E. — MARIE TUDOR. V. Hugo. A. R. — MARINO FALIERO. C. Delavigne. *G. B.* 15 juin 1829, N° 181. A. R. — MARION DE LORME. V. Hugo. A. R. — MONTE CRISTO. A. Dumas. A. R. — LES MOUSQUETAIRES. A. Dumas. Pal., 1845, in-8°. D. E. A. R. — OLGA OU L'ORPHELINE MOSCOVITE. Ancelot. *R. D.* 8 octobre 1828, p. 22. — LA PAUVRE MÈRE. F. Cornu, H. Auger. *R. T.* 1837, t. XIV, p. 436. — LE PAYSAN DES ALPES. F. Mallefille. *R. T.* t. XII, 1837, p. 151. — PIERRE LE GRAND. C. Desnoyers, H. Auger. *R. T.* 1836, t. IX, p. 244. — LES PONTONS. Dinaux et E. Sue. Pal., 1841, in-8°. D. E. — LE PRÉVOT DE PARIS. Boulé et Cormon. *R. T.* 1836, t. VII, p. 430. — LA REINE MARGOT. A. Dumas. A. R. — LE RICHE ET LE PAUVRE. E. Souvestre. *R. T.* 1837, t. XI, p. 433. — ROCHESTER. B. Antier et T. Nezel. *G. B.* 5 février 1829, N° 155. — RUY BLAS. V. Hugo. Pal., Paris, A. Belin. S. d. (1838). Gr. in-8° et A. R. — SEPT HEURES. V. Ducange. *G. B.* 10 avril 1829, N° 168. — LES SEPT INFANS DE LARA. F. Mallefille. *R. T.* 1836, t. VII, p. 421. — TRENTÉ ANS OU LA VIE D'UN JOUEUR. V. Ducange et Dinaux. A. R. — UN MÉNAGE ANGLAIS. Lafont et N. d'Abrantès. *R. T.* 1835, t. VI, p. 299. — UNE CAUSE CÉLÈBRE. Gabriel. *R. T.* 1837, t. XII, p. 504. — UNE FAMILLE AU TEMPS DE LUTHER. Foucher. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 365. — WALSTEIN. Liadières. *R. D.* 8 novembre 1828, p. 60.

B) — Comédies.

LA CAMARADERIE. Scribe. *R. T.* 1837, t. XI, p. 284. — LE CHANDELIER. A. de Musset. A. R. — LE CHATEAU DE MA NIÈCE. M^{me} Ancelot. *R. T.* 1837, t. XIII, p. 701. — HEUREUSE COMME UNE PRINCESSE. Ancelot et Laborie. *R. T.* 1834, t. I, p. 29. — IL NE FAUT JURER DE RIEN. A. de Musset. A. R. — LORD NOVART. Empis. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 29. — MARIE OU LES TROIS ÉPOQUES. M^{me} Ancelot. *R. T.* 1836, t. X, p. 449. — LE MARQUIS DE BRUNOV. Théaulon et Jaime. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 55. — LA MARQUISE DE SENNETERRE. Mélesville et Duveyrier. *R. T.* 1837, t. XIV, p. 393. — ON NE SAURAIT PENSER À TOUT. A. de Musset. A. R. — LES TROIS QUARTIERS. Picard et Mazère. *Indications générales pour la mise en scène*, par Solomé. Paris, l'Auteur. S. d. (1827), in-8°. — UN PROCÈS CRIMINEL. Rosier. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 445. — UNE CHAÎNE. Scribe. Pal., 1841, in-8°. D. E. —

C) — Vaudevilles.

- L'AMI GRANDET. Ancelet et Decomberousse. *R. T.* 1834, t. II, p. 95. — ANDRÉ. Bayard, G. Lemoine. *R. T.* 1835, t. VI, p. 329. — A TRENTE ANS ou LA FEMME RAISONNABLE. Rosier. *R. T.* 1838, t. XV, p. 296. — L'AUMONIER DU RÉGIMENT. Leuven et Saint-Georges. *R. T.* 1835, t. VI, p. 16. — LA BELLE ECAILLIÈRE. Gabriel. *R. T.* 1836, t. X, p. 276. — BOBÈCHE et GALIMAFRE. MM. Cogniard. *R. T.* 1837, t. XIII, p. 148. — BRUNO LE FILEUR. MM. Cogniard. *R. T.* 1837, t. XIII, p. 745. — CLÉMENTINE. Ancelet et Cordier. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 143. — CLOTILDE. Rougemont et Dupeuty. *G. B.* 30 avril 1829, N° 172. — COLICHE. P. Duport et Foucher. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 14. — LA COMTESSE DANS UN TONNEAU. Théaulon. *R. T.* 1837, t. XIII, p. 196. — LE CONSEIL DE DISCIPLINE. Cogniard et Lubize. *R. T.* 1836, t. X, p. 191. — CRICRI et SES MITRONS. Dupeuty, Carmouche, Jouslin de la Salle. Parodie de *Henri III et sa cour*. *G. B.*, 25 mars 1829, N° 165. — DEUX VIEUX GARÇONS. Van der Burck et Mallian. *R. T.* 1837, t. XIV, p. 349. — L'ÉCOLE DES IVROGNES. Deslandes, Didier et A. Dartois. *R. T.* 1834, t. I, p. 376. — L'ENFANT DES FAUBOURGS. Deslandes et Didier. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 430. — FARINELLI. Saint-Georges, Desforges et de Leuven. *R. T.* 1835, t. I, p. 384. — MADAME FAVART. Saintine et Masson. *R. T.* 1837, t. XI, p. 137. — LA FILLE DE L'AVARE. Bayard et P. Duport. *R. T.* 1835, t. I, p. 384. — LA FILLE D'UN MILITAIRE. Laurensin et Meyer. *R. T.* 1837, t. XIII, p. 635. — LA FILLE DE CAGLIOSTRO. A. Bourgeois, Dumanoir et Brisebarre. *R. T.* 1836, t. VII, p. 55. — LA FRANCE PITTORESQUE. Théaulon, V. Desmares. *R. T.* 1834, t. I, p. 320. — FRÉTYLLON. Bayard et Decomberousse. *R. T.* 1835, t. II, p. 298. — LE GAMIN. Dumersan. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 214. — LE GAMIN DE PARIS. Bayard et Van der Burck. *R. T.*, t. VII, 1836, p. 374. — GEORGINE ou LA SERVANTE DU PASTEUR. Desforges et Roche. *R. T.* 1836, t. IX, p. 334. — JUDITH ET HOLOPHERNE. Théaulon, Nezel, Overnay. *R. T.* 1834, t. I, p. 207. — LA LAIDE. Ancelet. *R. T.* 1836, t. IX, p. 77. — LA LECTRICE. Bayard. *R. T.* 1834, t. I, p. 303. — LOUISE ou la RÉPARATION. Scribe, Mélesville et Bayard. *G. B.* 20 novembre 1829, N° 216. — LA MAÎTRESSE. Merville, Leroux et Alexis. *G. B.* 10 mai 1829, N° 174. — MALADE PAR CIRCONSTANCE. E. Arago, Varin et Desvergers. *G. B.* 15 juillet 1829, N° 187. — MALVINA. Scribe. *G. B.* 10 janvier 1829, N° 150. — MARIE MIGNOT. Bayard et P. Duport. *G. B.* 15 novembre 1829, N° 251. — MARINO FALIERO. V. Varner et Bayard (à propos). *G. B.* 15 mai 1829, N° 175. — LA MARQUISE DE PRETINTAILLE. Bayard et Dumersan. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 327. — LES MÉMOIRES DU DIABLE. E. Arago et Vermond. Pal., 1842, in-8°, D. E. — LE MUET D'INGOUVILLE. Bouffé. *R. T.* 1836, t. X, p. 535. — LA PÉRICHOLE. Théaulon et Desforges. *R. T.* 1835, t. VI, p. 64. — POLLY. Mélesville et Carmouche. *R. T.* 1837, t. XII, p. 328. — PIERRE LE ROUGE. Rougemont, Dupeuty et B. Antier. *R. T.* 1836, t. X, p. 255. — PRISONNIER D'UNE FEMME. Cormon et Lagrange. *R. T.* 1836, t. VIII, p. 75. — LE RÉVEIL D'UNE GRISETTE. Langlé et Alboize. *R. T.* 1836, t. IX, p. 182. — SUZANNE. Mélesville et Guinot. *R. T.* 1837, t. XIV, p. 526. — TABARIN. Burat de Gurgy et Saint-Yves. *R. T.* 1837, t. XIV, p. 306. — UN BONHEUR IGNORÉ. Petit et Léonce. *R. T.* 1836, t. X, p. 493. — UN PARENT MILLIONNAIRE. Cormon et Laboullaye. *R. T.* 1837, t. XIII, p. 591. — UN TOUR DE FACTION. D'Ennery et Grangé. *R. T.* 1837, t. XIII, p. 347. — LA VENDÉENNE. P. Duport. *R. T.*, t. XII,

1837, p. 264. — VOULOIR C'EST POUVOIR. Ancelot et Decomberousse. *R. T.* 1837, t. XIII, p. 236. — LE VOYAGE DE LA MARIÉE. De Leuven, Dumanoir et Mallian. *G. B.* 25 décembre 1829, N° 201.

D) — Opéras.

L'ÂME EN PEINE. Saint-Georges ; Flotow. Pal., 1846, in-8°, D. E. — CHARLES VI. C. Delavigne ; Halévy. B. O. et A. R. — LA CHASTE SUZANNE. Carmouche. de Courcy ; H. Monpou. Pal., 1839, in-8°. D. E. A. R. — LE COMTE ORY. Scribe, Delestre-Poirson ; Gevaert. B. O., et A. R. — LE DIEU ET LA BAYADÈRE. Scribe ; Auber. A. R. — DON PASQUALE. Royer, G. Vaez ; Donizetti. Pal. S. d. in-8°. D. E. ; B. O. — DON SÉBASTIEN. Scribe ; Donizetti. Pal. 1843, in-8°. D. E. ; A. R. — L'EAU MERVEILLEUSE. T. Sauvage. Grisar. A. R. — LA FAVORITE. Scribe, Royer, Vaez ; Donizetti. B. O. ; A. R. — GASTIBELZA ou le FOU DE TOLÈDE. D'Ennery, Cormon ; A. Maillard. Pal. 1847, in-8° ; D. E. — GUIDO et GINEVRA. Scribe ; Rossini. Mise en scène par L. V. Duverger. Paris, Duverger. S. d. in-fol. ; A. R. — GUILLAUME TELL. Jouy, Bis ; Rossini. B. O. ; A. R. — GUSTAVE III. Scribe ; Auber. Pal. S. d. (1833), in-4°. Mise en scène par Duverger. Paris, Duverger, 1833, in-4°. — LES HUGUENOTS. Scribe, E. Deschamps ; Meyerbeer. Mise en scène par Duverger. Paris, Duverger, in-4°, 1836 ; B. O. — L'ILLUSION. Saint-Georges ; Hérold. *G. B.* 20 juillet 1829, N° 188. — LE JUIF ERRANT. Scribe, Saint-Georges ; Halévy. Pal. S. d. gr. in-8° ; A. R. — LA JUIVE. Scribe ; Halévy. Pal. gr. in-8°. B. O. ; A. R. — Mise en scène par Duverger in-4°. Paris, Duverger, 1835. — LUCIE DE LAMMERMOOR. Vaez ; Donizetti. A. R. — LES MARTYRS. Scribe ; Donizetti. A. R. Mise en scène par Duverger. Paris, Duverger, 1840, in-8°. — MOÏSE. De Jouy ; Rossini. Pal. S. d. Gr. in-8°, B. O. ; A. R. — LA MUETTE DE PORTICI. Scribe ; Auber. *Indications générales et observations pour la mise en scène* par Solomé. Paris, Duverger, S. d., in-8°. B. O. ; A. R. — LE NAUFRAGE DE LA MÉDUSE. Cogniard, Pilati ; de Flotow. A. R. — NIZZA DE GRENADE. E. Monnier ; Donizetti. Pal. 1842, in-8°. D. E. — OTELLO. A. Royer, G. Vaez ; Rossini. B. O. — LE PROPHÈTE. Scribe ; Meyerbeer. Pal., 1849, in-8°. D. E. ; B. O. — LA REINE DE CHYPRE. De Saint-Georges ; Halévy. Pal., 1841, in-8°. D. E. ; A. R. — ROBERT BRUCE. G. Vaez ; Rossini. Mise en scène par Duverger. Paris, Duverger. S. d. (1846), in-4°. — ROBERT D'EVREUX. E. Monnier ; Donizetti. Pal., 1841, 8°. D. E. — ROBERT LE DIABLE. Scribe et G. Delavigne ; Meyerbeer. Mise en scène par Duverger. Paris, Duverger, 1832, in-4°. — *Analyse et mise en scène de Robert le Diable*, par Félix Dubourg. Avignon. S. d., in-8°. B. O. ; A. R. — ROBIN DES BOIS. Castil Blaze ; Weber. Pal. B. O. ; A. R. — LE SIÈGE DE CORINTHE. Soumet ; Rossini. A. R. — LA SOMNAMBULE. E. Monnier ; Bellini. A. R.

E) — Opéras-Comiques.

ACTÉON. Scribe ; Auber. *R. T.* 1836, t. VII, p. 390. — L'AMBASSADRICE. Scribe ; de Saint-Georges ; Auber. *R. T.*, 1837, t. XI, p. 307 ; A. R. — L'AN MIL. Mélesville, Foucher ; Grisar. *R. T.* 1837, t. XIII, p. 214. — LE BARBIER DE SÉVILLE. Castil Blaze ; Rossini. A. R. — LE BOUQUET DE L'INFANTE. Planard, de Leuven. Pal., 1847, in-8°. D. E. — LE BRASSEUR DE PRESTON. De Leuven, Brunswick ; A. Adam. Pal., 1838, in-8°. D. E. — Mise en scène

du Brasseur de Preston. Paris, Belin, 1838, in-8° ; A. R. — CAGLIOSTRO. Scribe, de Saint-Georges ; A. Adam. Pal. D. E. ; A. R. — LE CAID. T. Sauvage ; A. Thomas. Pal. 1849, in-8°. D. E. — CARLINE. De Leuven, Brunswick ; A. Thomas. Pal. 1840, in-8°. D. E. — LE CHALET. Scribe, Mélesville ; A. Adam. R. T. 1834, t. I, p. 319 ; A. R. — LE CHEVAL DE BRONZE. Scribe ; Auber. Pal. S. d. in-4° et Duverger. Paris, Duverger, in-4°, 1835 ; B. O. ; A. R. — LE CODE NOIR. Scribe ; L. Clapisson. Pal. 1842, in-8°. D. E. — COLETTE. Planard ; F. Cadaux. Pal. 1845, gr. in-8°. — LA DAME BLANCHE. Scribe ; Boieldieu. A. R. — LES DEUX GENTILSHOMMES. Planard ; F. Cadaux, in-8°. D. E. — LES DEUX NUITS. Bouilly, Scribe ; Boieldieu. *G. B.*, 10 juin 1829, N° 180. — LES DEUX VOLEURS. De Leuven, Brunswick ; M. Giraud. Pal. 1841, in-8°. D. E. — LE DILETTANTE D'AVIGNON. Hoffmann ; L. Halevy. *G. B.* 31 décembre 1829, N° 220. — LES DIX. De Leuven, Brunswick ; Girard. Pal. 1842, in-8°. D. E. — LE DOMINO NOIR. Scribe ; Auber. Pal. Gr. in-8°. Paris, chez Pollet, 1837 ; A. R. — LA DOUBLE ÉCHELLE. Planard ; A. Thomas. R. T. 1837, t. XIV, p. 22 et Mise en scène de la Double Echelle. Paris, chez d'Harneville, 1837, in-8°. — EMELINE. Flamand, Hérolde. *G. B.* 15 décembre 1829, N° 217. — L'ECLAIR. Planard, de Saint-Georges ; Halévy. R. T. 1836, t. VII, p. 125 ; A. R. — L'ESCLAVE DE CAMOENS. De Saint-Georges ; de Flotow. Pal. 1843, in-8°. D. E. — LA FIANCÉE. Scribe ; Auber. *G. B.* 25 janvier 1829, N° 153. — FRA DIAVOLO. Scribe ; Auber. Mise en scène par Duverger. Paris, Duverger, 1830. A. R. — FRÈRE ET MARI. Humbert, Polack ; Clapisson. Pal. 1841, in-8°. D. E. — GIBBY LA CORNEMUSE. De Leuven, Brunswick ; Clapisson. Pal. 1846, in-8°. D. E. — IL SIGNOR PASCARELLO. De Leuven, Brunswick ; H. Potier. Pal. 1848, in-8°. D. E. — JENNY. De Saint-Georges ; Carafa. *G. B.* 10 octobre 1829, N° 204. — LAMBERT SIMNEL. Scribe, Mélesville ; H. Monpou et Adam. Pal. 1843, in-8°. D. E. — LESTOCQ. Scribe ; Auber. Mise en scène par Duverger. Paris, Duverger, 1834, in-4°. R. T. 1834, t. I, p. 89. — MADEMOISELLE DE MÉRANGE. De Leuven, Brunswick ; H. Potier. Pal. 1841, in-8°. D. E. — LA MAIN DE FER. Scribe, Leuven ; A. Adam. Pal. 1841, in-8°. D. E. — LA MANTILLE. Planard, Hautefeuille ; L. Bordèse. Pal. 1838, in-8°. D. E. — LE MARCHAND FORAIN. Scribe ; Planard. R. T. 1835, t. II, p. 430. — MARCO SPADA. Scribe ; Auber. Pal. S. d. Gr. in-8°. — MARIA PADILLA. H. Lucas ; Donizetti. Pal. D. E. — LA MARQUISE. De Leuven, de Saint-Georges ; A. Adam. R. T. 1839, t. I, p. 384. — MINA OU LE MÉNAGE A TROIS. Planard ; A. Thomas. Pal. 1843, in-8°. D. E. — LES MONTÉNÉGRINS. Alboize, Gérard ; Limnander. Pal. 1849, in-8°. D. E. — LE MOULIN DES TILLEULS. Mallian, Cormon ; A. Mallart. Pal. 1849, in-8°. D. E. — LES MOUSQUETAIRES DE LA REINE. Saint-Georges ; Halévy. Pal. 1846, in-8°. D. E. — NE TOUCHEZ PAS A LA REINE. Scribe, G. Vaez ; X. Boisselot. Pal. 1846, in-8°. D. E. — LA PERRUCHE. Dumanoir, Dupin ; Clapisson. Pal. 1840, in-8°. D. E. — PIQUILLO. A. Dumas ; H. Monpou. R. T. 1837, t. XIV, p. 394. — LES PORCHERONS. T. Sauvage ; Grisar. Pal. 1850. Gr. in-8°. — LE POSTILLON DE LONGJUMEAU. De Leuven, Brunswick ; A. Adam. R. T. 1836, t. X, p. 383. — LE PRÉ AUX CLERCS. Mise en scène par Duverger. Paris, Duverger, 1833, in-4°. — LE Puits d'AMOUR. Scribe et de Leuven ; Balge. Pal. 1843, in-8°. D. E. — LE ROI D'YVETOT. De Leuven, Brunswick ; A. Adam. Pal. 1842, in-8°. D. E. — SARAH. Mélesville ; Grisar. R. T. 1836, t. X, p. 126. — LA SENTINELLE PERDUE. De Saint-Georges ; Riffault. R. T. 1834, t. II, p. 255. — LES TREIZE. Scribe, P. Duport ; Halévy, Pal. 1839, in-8°. D. E. — UNE AVENTURE DE SCARAMOUCHE. A. de Forges ; L.

Ricci. Pal. 1841, in-8°. D. E. — LE VAL D'ANDORRE. Saint-Georges ; Halévy. Pal. 1848, in-8°. D. E. — ZAMPA. Mélesville ; Hérold. *Indications générales et observations pour la mise en scène de Zampa*, par Solomé, Paris, Duveyrier, 1831, in-8°, et A. R. — ZANETTA. Scribe, de Saint-Georges ; Auber. Pal. 1840, in-8°. D. E.

XVII. — RECUEILS DE DÉCORATIONS, DE COSTUMES ET DE SCÈNES THÉÂTRALES

Il n'est pas de période où les divers éléments du spectacle aient joué un plus grand rôle que dans la première moitié du XIX^e siècle.

Que ce soit au Théâtre-Français, où régnait, avant les premières manifestations romantiques, une indigence scénique maintenue par la tradition classique, que ce soit sur les Théâtres du Boulevard, depuis longtemps déjà gagnés par les munificences du spectacle, que ce soit sur la scène de l'Opéra, la décoration et le costume comptèrent désormais parmi les principaux attraits de la présentation théâtrale.

Nous signalons au lecteur certains recueils où se trouvent reproduites des décorations exécutées pour les différents théâtres du temps, des dossiers particuliers de théâtres conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal et des cartons constitués par des collections de décorateurs : fonds Cambon, fonds Cicéri, fonds Despléchin, conservés à la Bibliothèque de l'Opéra.

Les documents relatifs au costume théâtral sont fort nombreux. Nous relevons, ci-après, les principales collections du temps.

Nous compléterons cette documentation en citant des recueils où se trouvent reproduites des scènes théâtrales. Malgré l'interprétation quelquefois fantaisiste de cette catégorie de documents, représentés surtout par des compositions lithographiques, certains d'entre eux n'en sont pas moins révélateurs de l'ordonnance scénique.

AUBERT. *Musée de costumes dessinés dans les Théâtres de Paris, les salons, les Bibliothèques, les promenades publiques, etc.* Galerie Verot Dodat. Bibliothèque de l'Arsenal. Estampes, N° 405.

— *Travestissements parisiens.* Cabinet des Estampes, Tf, 92, Pet. fol.

S. BAPTISTE. *Recueil de costumes du Théâtre-Français. Œuvres*, Cabinet des Estampes, Dc. 146. Fol. S. d. Paris, Engelmann.

L. BOULANGER. *Œuvres.* Cabinet des Estampes, Dc. 182. b Fol. Costumes.

CAMBON. Fonds Cambon, décors. Bibliothèque de l'Opéra. Salle X, portefeuilles 1 à 21, Casier 142.

A. CHALLAMEL. *Album de l'Opéra.* Principales scènes et décorations les plus remarquables des meilleurs ouvrages représentés sur la scène de l'Académie de Musique. Paris, Challamel, 1844, in-8°.

P. CHASLES. *Les Beautés de l'Opéra.* Paris, Soulié, 1845, in-8°.

CICÉRI. Décors de l'Opéra. Portefeuilles N°s 6 et 9, Salle X, Bibliothèque de l'Opéra.

— Décors de Théâtres. Bibliothèque de l'Opéra, N° 196.

— Recueil de dessins et de décorations. Bibliothèque de l'Opéra, N° 1984, Armoire 22.

- CICERI et LÉGER-LARBOUILLAT. *Décorations théâtrales*. Paris, Léger-Larbouillat, 1830, gr. in-8°.
- *Recueil de décorations théâtrales*. Paris, Léger-Larbouillat, 1830, pet. fol.
- CONTANT. Fonds Contant. Décors. Bibliothèque de l'Opéra, Carton N° 7, Salle X.
- COSTUMES. Dessinés par Lacauchie, publiés dans le Magasin Théâtral. Paris, Marchant, in-4°.
- COSTUMES DE THÉÂTRE. Recueil de la Bibliothèque des Arts Décoratifs. Collection Maciet, N° 294.
- COSTUMES DE THÉÂTRE. 1830 à 1860 environ. Cabinet des Estampes. Tb 35 et Tb 36.
- COSTUMES DE THÉÂTRE DU XIX^e SIÈCLE. Costumes de différents Théâtres de Paris. Cabinet des Estampes, Oa 209, in-4°.
- COSTUMES D'OPÉRAS. La Chatte métamorphosée, le Diable Boiteux, La Esmeralda, La Fille du Danube, Les Huguenots, Les Mohicans, Stradella, Bibliothèque de l'Opéra, Carton N° 11.
- DÉCORS DE THÉÂTRE. Recueil de la Bibliothèque des Arts décoratifs. Collection Maciet, N° 246, t. IV.
- DÉCORS et MACHINES. Recueil. Cabinet des Estampes. Tb 6 + Fol, t. II.
- DESPLÉCHIN. Fonds Despléchin. Décors. Bibliothèque de l'Opéra. N°s 27 à 36, Salle G, N° 181.
- A. DEVERIA. *Costumes historiques de ville et de théâtre*. Paris, Cattier, S. d. (Vers 1840), 3 vol. in-fol.
- DOLLET, LACAUCHIE et LASSALLE. *Costumes des théâtres de Paris* (1830-1860). Paris, Martinet, Hauteœur. S. d. 10 volumes, gr. in-8° et 4°.
- DU FAGET. *Recueil de costumes de 1815 à 1838*. Opéra, Théâtre-Français, Gaité, Porte-Saint-Martin. Bibliothèque de l'Opéra, non coté.
- GAITÉ (Théâtre de la). Dossier de décors et de costumes. Collection Rondel. Bibliothèque de l'Arsenal.
- GALERIE THÉÂTRALE. Paris, Barraud, 1873, 2 vol. in-fol. 144 portraits en pied d'acteurs et d'actrices depuis 1552 jusqu'à nos jours. Bibliothèque de l'Opéra, N° 604.
- A. GARNEREY. *Œuvres* (Recueil de costumes). Cabinet des Estampes. Dc. 135, in-fol.
- GAVARNI. *Travestissements. Œuvres*, t. XII, Cabinet des Estampes, Dc. 218 k, Pet. Fol.
- GUYOT et DEBACQ. *Album des Théâtres*. Paris, Guyot, 1837, gr. in-8°, t. I, Première année (seul paru). Scènes théâtrales.
- A. LACAUCHIE. *Recueil de costumes de divers Théâtres. Œuvres*, t. I, pet. fol. Cabinet des Estampes, Ef. 344, a et b.
- LÉGER-LARBOUILLAT. Voir Cicéri.
- MARTINET. *Collection de costumes de théâtre. Petite Galerie dramatique ou recueil des différents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale*. Paris, Martinet, S. d. (1796-1843), in-8°.
- MASSON. *Costumes de Théâtre*. Paris, S. d. (vers 1825), in-4°. Cabinet des Estampes, Tb, 30, 4°.
- PANORAMA-DRAMATIQUE (Théâtre du). Recueil de décors, Collection Rondel. Bibliothèque de l'Arsenal.
- PIÈCES SUR LE THÉÂTRE. Cabinet des Estampes. Tb 1 + gr. Fol. Décorations théâtrales.
- PORTE-SAINT-MARTIN (Théâtre de la). Recueil de décors. Collection Rondel. Bibliothèque de l'Arsenal.
- SAINT-ANGE. *Costumes de Théâtres*. Opéra, N° 2648.

SCÈNES D'OPÉRAS-COMIQUES (Décors). Bibliothèque de l'Opéra N° 193.
 TAGLIONI. Fonds Taglioni. Décors. Opéra, Salle X, Carton N° 8.
 VIZENTINI. *Recueil de Costumes*. Paris, Vizentini, S. d. in-fol.

XVIII. — VARIA

- A) Rapports du Théâtre avec l'Etat et la Société.
- B) La vie parisienne. Le Boulevard.
- C) Les arts, les goûts, la mode.

A) — Rapports du Théâtre avec l'Etat et la Société.

- H. AUGER. *La question du théâtre au point de vue social*. Paris, Tresse, 1848, in-8°.
 P. BOSSUET. *Histoire administrative des rapports des théâtres et de l'Etat*. Paris, Jouve, 1909, in-8° (Thèse de droit).
 A. CAHUET. *Liberté des théâtres en France et à l'Etranger*. Paris, A. Chevalier-Marescq, 1912, in-8°.
 GUX. *Le théâtre et la société française de 1815 à 1848*. (Thèse), Vevey, 1900, in-8°.
 L. MAIGRON. *Le romantisme et les mœurs*. Paris, Champion, 1910, in-8°.
 DE MONTALIVET. *Le Roi Louis-Philippe et sa liste civile*. Paris, Michel Lévy, 1850, in-18.
 T. MURET. *L'histoire par le théâtre*. Paris, Amyot, 1865, 3 vol. in-8°.
 P. SORIN. *Du rôle de l'Etat en matière d'art scénique*. (Thèse), Paris, A. Rousseau, 1902, in-8°.
 J.-J. WEISS. *Le théâtre et les mœurs*. Paris, C. Lévy, 1889, in-18. (Première partie : 1830.)

B) — La vie parisienne, le boulevard.

- ALMERAS. *La vie parisienne sous le régime de Louis-Philippe*. Paris, Albin Michel 1911, in-16.
 — *La vie parisienne sous la Restauration*. Paris, Albin Michel, 1910, in-8°.
 — *La vie parisienne sous la République de 1848*. Paris, Albin Michel, 1921, in-8°.
 LÉON D'AMBOISE. *Physiologie du Parterre*. Paris, Desloges, 1841, in-24.
 P. D'ARISTE. *La vie et le monde des Boulevards (1830-1870)*. Paris, E. J. Tallandier, 1930, in-8°.
 J. BERTAUT. *Le boulevard*. Paris, Flammarion, 1924, in-16.
 BRAZIER. *Le Boulevard du Temple. Livre des Cent Un*. Tome IX, 1832.
 A. CHALLAMEL. *Ancien boulevard du Temple*. Paris, Librairie de la Société des gens de lettres, 1873, in-16.
 A. DELVAU. *Les dessous de Paris*. Paris, Poulet, Malassis et Broizé, 1860, in-18.
 P. GINISTY. *Les anciens boulevards*. Paris, Hachette, 1925, in-8°.
 L. GOZLAN. *Les deux boulevards. Nouveau tableau de Paris*. Librairie C. Béchet, 1834-37, in-8°, t. III.
 C. MAURICE. *Feu le boulevard du Temple*. Paris, *Revue Bleue*, 1863, in-8°.
 M. POÈTE, HENRIOT, BURNAUD. *Sur les boulevards*. Paris, P. Dupont, 1912, in-8°.
 C. SIMOND. *La vie parisienne de 1800 à 1900*. Paris, 1903, 3 vol. gr. in-8°.

C) — Les arts, les goûts, la mode.

- H. BOUCHOT. *Le luxe français sous la Restauration*. Paris, Bibliothèque illustrée, 1893, gr. in-8°.
- A. CHALLAMEL. *Histoire de la mode*. Paris, Bibliothèque du Magasin des Demoiselles. 1875, gr. in-8°.
- V. HUSARSKI. *Le style romantique*. Paris, Rombaldi, 1931, pet. in-4°.
- JACOUBET. *Le genre troubadour*. Paris, Les Belles-Lettres, 1928, in-16.
- A. KEIM. *La décoration et le mobilier à l'époque romantique*. Paris, Nilsson, 1930, in-16.
- L. MAIGRON. *Le romantisme et la mode*. Paris, H. Champion, 1911, in-8°.
- L. RÉAU. *L'art romantique*. Paris, Garnier, 1930, in-8°.
- J. ROBIQUET. *L'art et le goût sous la Restauration*. Paris, Dumoulin, 1928, in-8°.
- L. ROSENTHAL. *L'art et les artistes romantiques*. Paris, Jacobet, Le Goupil, 1928, in-8°.
- *La peinture romantique*. Paris, Henry May, 1900, in-4°.
- *Du romantisme au réalisme*. Paris, H. Laurens, 1914, in-8°.
- P. SCHOMMER. *L'art décoratif aux temps romantiques*. Paris, 1928, in-8°.
- TAYLOR. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Paris, Firmin-Didot, in-fol., 1820-1863.

VU, LE 5 NOVEMBRE 1937 :

Pour le Doyen et par autorisation,

Le Professeur délégué,

Membre du Conseil de l'Université,

A. CHOLLEY.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

CH. ROUSSY.

INDEX DES NOMS CITÉS DANS LE TEXTE

A

Adam, 151 (note 2).
 Alaux (J. P.), 26, 45, 46, 56, 61, 174, 175.
 Albany, 27.
 Albert (A.), 118 (note 7).
 Albert (M.), 28 (note 1).
 Albert (P.), 87 (note 6).
 Albertin, 87, même page (note 4), 88, 127, 128, 176, 131 (note 1).
 Alboize, 117.
 Albouy, 58.
 Allemagne (H. R. d'), 32 (note 3).
 Ancelot (J.), 74, 84.
 Ancelot (V.), 116 (note 6).
 Andrieux (F.), 88.
 Antier (B.), 66, 70 (note 7).
 Antoine, 64.
 Antoine (A.), 80, 155, 159, même page (note 3).
 Arago (A.), 66, 79 (note 2).
 Argand, 32, 58.
 Arioste, 29, 66.
 Aristote, 8, 22.
 Arlincourt (C. V. d'), 37.
 Armand, 135.
 Arnault (A. V.), 22, 88.
 Arnault (L. E.), 84.
 Arnould (J. F.) (dit Mussot), 21.
 Arnyvelde (A.), 102 (note 1).
 Artois (A. d'), 65 (note 2).
 Ascoli (G.), 5.
 Assezat (J.), 161.
 Auber, 59 (note 7), 107, 130 (note 3).
 Aubert, 48.
 Aubineau (L.), 125.
 Audinot, 20, 21, 41.
 Auger (H.), 155.
 Auguste, 55.
 Aumer, 59 (note 1), 60, même page (note 6).
 Auriol, 113, même page (note 1).
 Autant (E.), 45 (note 6), 175.
 Avril (A. d'), 102 (note 3).

B

Bachelet, 52 (note 1).
 Backer, 43, 44.
 Baculard d'Arnaud, 14.
 Badin, 54 (note 2), 90 (note 3), 102 (notes 4 et 6), 150 (note 6).
 Balzac, 80, 157, même page (note 4).
 Banville (T. de), 166, même page (note 5), 167, 168, 169, 170, même page (note 2), 171.
 Bapst (G.), 94 (note 7), 103, même page (note 2), 124.
 Baptiste, 78.
 Barante (A. de), 88 (note 4).
 Barba, 77.
 Barbey d'Aureville, 166.
 Barbou, 95 (note 3).
 Barraud (G.), 5.
 Barré, 26 (note 5).
 Bartet (J.), 125 (note 3).
 Baty (G.), 63, 176.
 Bayard, 117.
 Beaumarchais, 14, 15, 17, 147, 157.
 Beauplan (R. de), 175 (note 7).
 Becq de Fouquières, 1, 176.
 Bellangé, 51, 54, 110.
 Belloy (Du), 14, 15.
 Benard, 9.
 Benjamin (Voir Antier).
 Berain, 9.
 Béraud (A.), 65, 67.
 Berry (Duc de), 56.
 Bertaud (J.), 75 (note 2), 87 (note 4).
 Bertin (E.), 50, 105.
 Bertin (M^{lle}), 109.
 Berton, 55 (note 2).
 Bihin, 114.
 Bisson, 70, même page (note 7).
 Blanchard, 74.
 Blaze de Bury, 170 (note 3).
 Bocage, 91, 118, 155, 158.
 Boigne (G. de), 101 (note 3), 106 (note 5), 107 (note 2), 110 (note 1).
 Boileau, 8.

Boirie, 42, 44 (note 2), 56, 71.
 Boisjolin (V. de), 41 (note 2), 43 (note 1),
 47 (note 4).
 Bonald (M. de), 29, 163.
 Bonaparte (Jérôme), 52.
 Bonnassies, 162 (note 3).
 Bonnet de Treiches, 26, 33, 36.
 Bergerhoff (J. Q.), 91 (note 3).
 Borgnis (M. J. A.), 36, 37, 38, 39.
 Bosch (Jérôme), 105.
 Boschot (H.), 91 (note 2).
 Bossuet (P.), 100 (note 2).
 Boucher, 21.
 Bouchet, 149 (note 1).
 Bouchot (H.), 78 (note 1).
 Boudin (A.), 75 (note 4).
 Boulanger (L.), 78, même page (note 2),
 94, même page (notes 3 et 5), 108, 109,
 115, 123, 124, 135, 149, 150.
 Boullay, 135.
 Boulle, 157, 158.
 Boullet, 26, 27, 36.
 Bourgeat, 162 (note 3).
 Bourgeois (A.), 79, même page (note 2),
 114, 116, 117, 141 (note 2).
 Bourgeois (C.), 43 (note 2), 44, 45, 61,
 174.
 Bourgoin (M^{lle}), 91.
 Bourla, 69.
 Bouton, 47.
 Bouvier, 158 (note 5).
 Brazier, 63, 113.
 Briffault, 50, 61.
 Brissard, 159.
 Broglie (A. L. V. C. de), 78 (note 5).
 Brunetti, 11.
 Burty, 123 (note 6).
 Busoni, 92.
 Byron, 55, 68.

C

Cabat, 102.
 Cagnard, 57.
 Cahuet (A.), 21 (note 4).
 Caliani (B.), 124 (note 5).
 Cambon, 50, 52, 54, 55 (note 2), 70, 72,
 93 (note 3), 102, 107, 108, 109, 111,
 113, 114, 117, 151, 152 (note 2), 153,
 158, 162, 174.
 Carafa, 59.
 Castan, 175.
 Castil Blaze, 10 (note 2), 107 (note 3),
 108 (note 3), 143, même page (notes
 2 et 3).
 Cavé (H. A.), 83, 105.
 Chaineux (D.), 94 (note 2).

Challamel (A.), 62, 63, 109 (note 2),
 135, 151 (note 3).
 Champfleury, 158, 169 (note 2).
 Chaperon, 103, 170.
 Chaponnier (A.), 64.
 Chaponnier (J. E.), 135.
 Charles X, 52, 88.
 Charlet, 110.
 Charpentier (L.), 15.
 Chasles (P.), 135.
 Chateaubriand, 64, 23.
 Châtillon (A. de), 123, 124, 125.
 Chatizelle, 60.
 Chaudezon, 71.
 Chaussier Armand, 23 (note 1).
 Chavance (R.), 63.
 Chéron, 74.
 Cherubini, 27, 107.
 Chouquet (A. G.), 108 (note 1).
 Ciceri, 39, 40, 50, 46, 47, 49, **51 à 61**, 68,
 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 87, même
 page (note 4), 89, 90, 93, 94, 102, 103,
 104, 105, 107, 108, 111, 115, 116, 117,
 118, 122, 125, 142, 149, 151, 162, 170,
 174, 175.
 Clairon (M^{lle}), 13, 17.
 Clairville, 63.
 Claretie (J.), 165 (note 1), 170 (note 4).
 Cogniard, 152 (note 2).
 Collé (C.), 14, 15.
 Colson (J.-B.), 127.
 Constant, 39.
 Cook, 65.
 Coralli, 68, 105, 151 (note 2).
 Cormon, 153.
 Corneille, 16, 22, 85, 87, 144.
 Cornu (F.), 141 (note 2).
 Craig (G.), 25.
 Crosnier, 39, 56.
 Custine (A. de), 116.
 Cuvelier de Trie, 28, 42.

D

Daguerre, 40, **41 à 50**, 54, 55, 56, 58,
 59, 61, 72, 162, 174, 175.
 Dante, 161.
 Darcet, 57, 59 (note 5).
 Dash (Comtesse), 66, 79 (note 4), 95,
 même page (note 1), 103.
 David, 21, 110.
 David (E.), 59 (note 5).
 Debacq, 135.
 Debret, 56.
 Debureau, 168 (note 5), 169.
 Decamp, 102.
 Degotti, 27, même page (note 3), 41

Delacroix (E.), 67, 92, 100 (note 6), 102, 123, même page (notes 6, 7, 8), 143, 144 (note 1), 166, 167 (note 3).
 Delaforest, 58.
 Delaistre, 78.
 Delaroche (P.), 68, 105, 106, 109.
 Delatour, 57.
 Delavigne (C.), 68.
 Delavigne (G.), 59 (note 7).
 De Laille, 88 (note 1).
 Delécluze, 44 (note 5), 49 (note 2).
 Delestre-Poirson, 42.
 Delrieu, 58 (note 5).
 Demidoff (P. de), 97.
 Desaugiers, 26 (note 5).
 Deschamps (E.), 92, 108 (note 3), 109.
 Desfontaines, 26 (note 5).
 Deshayes, 57.
 Desmarais, 70.
 Desnoyers, 112, 152 (note 2).
 Desobry, 52 (note 1).
 Despléchin, 50, 52, 54, 102, 105, 108, 109, 117, 150, 151, 153, 174.
 Desprez, 18, 19 (note 1).
 Deveria (A.), 135.
 Devoir, 105, 118, 152 (note 2), 153, 154, 162.
 Diderot, **12 à 13**, 16, 36, 81, 147.
 Dieterle, 102, 105, 108, 109, 117, 150, 151, 153.
 Dinaux, 153.
 Dion (Z. de), 104 (note 3).
 Dittmer, 83.
 Doin (J.), 104, même page (note 5).
 Donizetti, 150.
 Donnet (A.), 45 (note 2), 48, 49 (note 1) 57, 175 (note 2).
 Dorfeuille, 17.
 Dorval (Marie), 65, 91, 95, 118, 125, 149 (note 1), 155, 156.
 Drouet (Juliette), 124.
 Dubois, 135.
 Dubois (P.), 50.
 Ducange (V.), 40, 46, 66, 79, même page (note 3).
 Ducis, 21.
 Dugas (C.), 29.
 Dulong (J.), 72.
 Dumarais, 11.
 Dumas (A.) (Père), 51, 75, même page (note 5), 76 (note 2), 87, 88, même page (note 5), 99, 115, 116, même page (note 2), **117 à 121**, 123 (note 3), 144, 148, 159, 167, 171, 174, 131 (note 1).
 Dumas (A.) (Fils), 157 (note 3).
 Dumay, 27, 70, 71.
 Dumersan, 136.
 Dumont (G.-M.), 9, 14 (note 3).

Dupays (A.-J.), 162 (note 2).
 Du Petit-Méré (F.), 63, 64.
 Dupeuty (C.), 71, 153.
 Duplantys, 59, même page (note 5), 99.
 Duplessis-Bertaux, 135.
 Duponchel (E.), 59, même page (note 5), 60, 77, 79, 85, 89, **90 à 110**, 117, 144, 150, 171.
 Duval (Alexandre), 77, 87, même page (note 2), 91, même page (note 7), 138, même page (note 1).
 Duval (Amaury), 71 (note 2).
 Duvignaud, 170.
 Duviquet, 42, 25.

E

Eggli, 84 (note 4).
 Ehrhard, 100 (note 4), 105 (note 1).
 Elisabeth, 148.
 Elleviou, 51.
 Ellsler (Fanny), 100 (note 4), 105 (note 1).
 Engelmann, 81.
 Ennery (D'), 63, 153.
 Erckmann-Chatrian, 152.
 Escholier (R.), 122.
 Escudier, 93 (note 2).
 Evans, 115 (note 3).

F

Fabre (E.), 177.
 Farcy (C.), 84 (note 3).
 Fauconnier, 76.
 Favart, 13, 15.
 Fay (E.), 29 (note 3).
 Febvre (F.), 89 (note 4), 170 (note 8).
 Ferdinand, 55.
 Ferri, 49, 143.
 Ferrière (de), 26 (note 5).
 Ferté (De la), 57.
 Feuchères, 50, 102, 105, 108, 109, 150, 162.
 Firmin, 89, 94 (note 4), 95.
 Fischer (C.), 52 (note 4), 105 (note 3).
 Fleury, 141.
 Fontaine, 44, 45, 61.
 Foucault, 174.
 Foucher (P.), 155.
 François (A.), 68 (note 5).
 François (C.), 75 (note 1).
 Franconi (Adolphe), 70, 72, 110, 113 (note 1), 119, 143.
 Franconi (Antoine), 69, 70.
 Franconi (Henri), 70.
 Franconi (Laurent), 70.
 Franklin (A.), 26 (note 4).

Frédéric, 149.
Fréron, 15.
Fuchs (M.), 166 (note 5), 170 (note 2).
Fulton, 43, 44.

G

Gabin, 170.
Gabusi, 93 (note 2).
Gaiffe (F.), 2, 12 (note 1).
Gain-Montaignac, 83.
Gallenberg, 59 (note 1).
Gallois, 115 (note 2).
Garcia, 58 (note 5).
Gardel, 55 (note 2).
Garnerey (A.), 77, même page (note 2), 135.
Garnier, 175.
Gatine, 135.
Gautier (T.), 61, même page (note 3), 62 (note 2), 95 (notes 5, 10, 11), 102, 109, 110 (note 2), 114, même page (note 2), 118, 124, 134, 136, 145, 147, 150, 151, même page (note 2), 152, même page (note 3), 153 (note 1), 154, même page (note 4), 155, 156 (note 2), 158, 159 (note 5), 163, 167.
Gavarni, 117, 123, 135, 153.
Gay (S.), 75 (note 2).
Geoffroy, 26, 43.
George (M^{lle}), 116, même page (notes 1, 4).
Gérard (Baron), 59 (note 5).
Gérard, 94.
Géréon, 46 (note 4).
Géricault, 152.
Gersin, 26 (note 5).
Gide (C.), 105.
Gigun, 52.
Ginisty (P.), 21 (note 2), 53.
Giotto, 90.
Girodet, 72.
Gœthe, 67, 68.
Goizet, 128.
Gosse, 47, 52.
Got, 171.
Goulard, 18.
Goupil, 53.
Gozlan (L.), 50.
Granet, 79.
Grangé, 153.
Granger, 113.
Granville, 89 (note 2).
Gravelot, 14 (note 4).
Griffe, 64, 66, 67.
Grimm, 11.
Grisson, 84.
Grobert, 34, 35, 36, 38.

Gromaire, 60.
Gropius (W.), 175.
Gros, 110, 112.
Gsell (P.), 175 (note 6).
Guadet, 9.
Gué, 38, 46, 49, 54, 56, 59, 63, 64, 79, 81, 92.
Guex, 68 (note 4).
Guillaume, 44 (note 4).
Guillemot, 158 (note 2).
Guiraud, 75 (note 2).
Guyot, 135.

H

Habeneck, 57, 99.
Halévy (Léon), 85, 87, 94.
Halévy (Ludovic), 105, 108.
Hallé, 39.
Hannetaire (D'), 17.
Hapdé (A.), 27, 28, 72.
Harel (F. A.), 54 (note 1), 58, 99, **115 à 117**, 118, 125, 144.
Hartog, 24 (note 2).
Hauer, 105.
Hemardinquer, 174 (note 1).
Hennin (M.), 29, même page (note 4).
Henri, 70 (note 7).
Henry (L.), 28.
Herbin (V.), 136.
Hercé, 104 (note 6), 118 (note 3).
Hérolde, 60 (note 6), 129 (note 2).
Hillemacher, 69 (note 3), 70 (note 2).
Hoffmann, (E) 62.
Holsboer (W.), 9 (note 1).
Horn-Monval (M.), 5.
Hostein, 120, même page (note 2), 152 (note 7), 158 (note 1), 167.
Houssaye (A.), 80, 158, 159.
Hugo (Adèle), 94, 95 (note 7), 124.
Hugo (Victor), 24, 80 (note 3), 81, 84, 90 (note 6), 92, même page (notes 5, 8), 93, 94, même page (notes 4, 6), 95, même page (notes 3, 7), 96, 99, 104, 109, 117, **121 à 126**, 130, 140, 144, 148, 149, 163, 165 (note 5), 167.
Hullin, 24.

I

Isabey, 52, 55.

J

Jambon, 53 (note 3).
Janin (J.), 96, 116 (note 3), 126 (note 1), 144, 155, 159 (note 4), 164, 165, même page (note 4), 177.
Jay (A.), 88, 95 (note 12), 123 (note 4).

Jeanson, 59 (note 5).
 Joanny, 92.
 Johnson (B.), 8.
 Joly, 135.
 Joly (A.), 130.
 Jouin (H.), 45 (note 4).
 Jouvét (L.), 176.
 Jouy (E. de), 74, 88.
 Junka, 48.

K

Kaufmann 41 (note 1), 49 (note 1).
 Kean, 91.
 Kemble, 91.
 Killen (A.), 84 (note 2).

L

Lablée, 29.
 Labrousse, 114, 155.
 Lacauchie, 135.
 Lacoste (A.), 64.
 Lacroix (A.), 90 (note 1).
 Laferrière, 118 (note 2), 120, même page (note 1), 121 (note 1).
 La Fontaine, 169.
 Lafortelle, 59.
 Laharpe, 18 (note 1).
 Laignelot, 18.
 Laloue (F.), 99, **110 à 115**, 155.
 Lami (E.), 105, 106.
 Lamotte-Houdar, 8.
 Lan (J.), 65, même page (note 1).
 Landois (P.), 12, même page (note 4).
 Lange (G.-J.-L.), 142.
 Lanoue (De), 127.
 Lanson (G.), 5.
 La Place (R.-A. De), 8, 9.
 Larive (Mauduit), 17, même page (note 2), 18 (note 1).
 La Rochefoucauld (S. de), 57, 99.
 Lassus, 101.
 Latreille, 119 (note 3).
 Laugier, 97 (note 2), 148 (note 7).
 Lauraguais (De) (Comte), 17.
 Laurent, 70.
 Lavastre, 170.
 Laviron, 149 (note 2).
 Lavoisier, 32.
 Leach, 71.
 Lebon (P.), 57.
 Lebrun (P. A.), 74, même page (note 1), 77.
 Lecler, 94 (note 4).
 Lecomte (H.), 26 (note 4), 28 (note 2), 45 (note 5).
 Lecomte (Hip.), 60.

Lefèvre, 54, 64, 66, 67, 68, 79.
 Lefèvre, 63.
 Lefranc (A.), 142.
 Léger-Larbouillat, 52, 58 (note 3), 93.
 Legouvé (E.), 176.
 Lekain, 13, 17.
 Lemaître (F.), 66, 68, 91, 118, 124, 154, 155, 156.
 Lemaître (J.), 165 (note 6).
 Lemerrier (N.), 84, même page (note 1), 88.
 Lemoisne-Montigny (Voir Montigny).
 Lenoir, 20.
 Lenormand (R.), 177.
 Lenormant, 59 (note 5).
 Léopold, 72.
 Lepaulle, 104.
 Le Roy, 22 (note 2), 83 (note 2), 88 (note 2).
 Leroy (O.), 88.
 Levacher de Charnoy, 14 (note 2), 18.
 Levaillant, 94 (note 4).
 Levinson (A.), 104 (note 2).
 Lewis, 23.
 Leys (J.), 27.
 Liadières, 84.
 Liénard, 63, 72.
 Lireux, 149.
 Loaisel-Tréogate, 21, 23 (note 1).
 Loeve-Veimars, 83.
 Loliée, 97 (note 2), 123 (note 1), 127 (note 1).
 Lonvay de La Saussaye, 17.
 Lormier (P.), 105, 108.
 Louis (V.), 9.
 Louis XVI, 9, 20.
 Louis XVIII, 52.
 Louis-Philippe, 52, 97, même page (note 3), 147.
 Louvel, 56.
 Lubbert, 59, même page (note 5), 99.
 Lucas (H.), 95 (note 4).
 Luçay (De), 51.
 Luchet (A.), 110, même page (notes 2, 4).
 Lulli, 144.
 Lyonnet (H.), 92 (note 8), 116 (notes 1, 4), 123, 124, 125 (notes 2, 3).

M

Maciet, 47 (note 1), 48 (note 2).
 Macready, 91.
 Magnien (H.), 76, 77 (note 3).
 Magnin (G.), 150.
 Maigrin (L.), 121.
 Maleuvre (C.), 135.

Malitourne, 79 (note 5).
 Mallefille (F.), 117.
 Mallian, 117, 142 (note 1).
 Malliot (A.), 100 (note 1).
 Manzoni, 81.
 Marchangy, 42.
 Marilhat, 102.
 Mars (M^{lle}), 89, 90, 91, même page (note 8), 92, 94, 95, même page (note 4), 96, 124, 125.
 Marsan (J.), 81 (note 2), 83 (note 1).
 Martin (John), 72.
 Martinet, 94, 95 (note 2), 107, même page (note 3), 135, 136, 149 (note 1).
 Marty, 64.
 Maclair (C.), 55 (note 1).
 Maudit (Voir Larive).
 Maurice (C.), 30, 47, 144, 155, 177.
 Melesville, 42, 107, 129 (note 2).
 Melingue, 118, 155.
 Mely-Janin, 77.
 Mendelssohn, 150.
 Mercier (S.), 17, 22, même page (note 3).
 Mérimée (P.), 83.
 Merle (J. T.), 26 (note 5), 64, 65, 67, 76, même page (note 3), 87, 89 (note 5), 91 (note 4), 135.
 Merville, 142 (note 1).
 Meunier, 32, 58.
 Meurice (P.), 149.
 Meyerbeer, 102, 103, 104, 109.
 Meyerhold, 176.
 Michelot, 78, 89.
 Milatchich (D.), 157 (note 4).
 Milton, 29, 161.
 Mirecourt (E. de), 77 (note 1).
 Moenck, 27.
 Molière, 22, 89, 144, 159, 162.
 Monnier (H.), 89, même page (note 2), 157, même page (note 1).
 Montagne (E.), 128 (note 4).
 Montalivet (De), 97 (note 3).
 Montansier, 27.
 Montigny, 80, 156, 157, 159.
 Moor (Antoine), 123.
 Moreau (M.), 91 (note 6).
 Moreau (P.), 92 (note 4).
 Moreau-Nelaton, 123 (notes 6, 8).
 Morgan (Lady), 30, 64 (note 3).
 Morice (E.), 134.
 Morillot (P.), 148 (note 2).
 Mourier, 71.
 Moynet (G.), 61.
 Mozart, 108.
 Musset (A. de), 55, 107, 162, 163 (note 1), 168.
 Musset (P. de), 163 (note 1).

N

Napoléon, 27, même page (note 4).
 Nerval (G. de), 151.
 Nezel (T.), 66, 70 (note 7).
 Nicolet, 21, 64.
 Nicolo, 58.
 Niepce, 41.
 Nisard (D.), 157, même page (note 2).
 Nodier (C.), 46, 67, 68, 78.
 Noël, 21 (note 1).
 Nolau, 174.
 Nostrand, 149 (note 4).
 Nougaret, 16.
 Nourrit, 105.
 Noverre, 34.

O

Okhlopov, 175.
 Olivier (J.-J.), 11 (note 1).
 Otway, 8.
 Outrepont (C. d'), 83.

P

Pacini (G.), 59.
 Paliani (L.), 130, 131, 176.
 Palliot (P.), 108.
 Parigot (H.), 116 (note 2), 123 (note 3), 148 (note 4).
 Paris, 113.
 Partoudry (J.-P.), 136.
 Pavie (A.), 95 (note 8).
 Pellissier (G.), 148 (note 2).
 Perego, 143.
 Péricaud, 18 (note 1), 158 (note 5), 169 (note 2).
 Perrin (E.), 20, 54, même page (note 4), 80, 93, 122, même page (note 5), 170.
 Petrone, 119.
 Peyre, 32.
 Philastre, 50, 52, 70, 72, 102, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 117, 151, 152 (note 2), 153, 162.
 Philippon, 9.
 Piave, 93 (note 2).
 Picard, 79, 127, 156.
 Piccini (Alexandre), 63.
 Pichat, 75, même page (note 6), 76, 77.
 Pierre (Monsieur), 43, 44, 152.
 Pillet (F.), 22.
 Pillet (L.), 150.
 Piranèse, 123.
 Pitrot, 89 (note 2).
 Pitrot, 135.

Pixérécourt (G. de), 37, 38, 42, même page (note 2), 59, 63, 64, **23 à 26**, 27, 28, 114, 117, 150.
 Planche (G.), 83 (note 3), 90 (note 5), 125, 139, 140, 165.
 Poncy (C.), 163.
 Ponsard, 149.
 Pougin (A.), 51 (note 1), 58, 63 (note 3).
 Pourchet, 118, 152 (note 2), 162.
 Poussin, 72, 113.
 Prévost, 44, 61.
 Prod'homme, 5.
 Pronaszko (A.), 175.
 Prosper Saint-Alme (Lepoitevin), 111, 112.
 Prouté, 59 (note 2).
 Prudent, 9.
 Pujol, 112.
 Pujoux, 31, 32, même page (note 1), 33, même page (note 1), 36, 46.
 Pyat (F.), 97 (note 4), 154.

Q

Quérard, 142.
 Quinault, 144.
 Quinquet, 32.

R

Rachel, 155.
 Racine, 16, 22, 73, 144, 162.
 Radcliffe (A. de), 23.
 Radet, 26 (note 5).
 Raffet, 110.
 Ragaine, 113.
 Raphaël, 35.
 Réau (L.), 123.
 Redon, 23 (note 1).
 Renard (E.), 52 (note 2).
 Reynaud (C.), 21 (note 3), 27 (note 3), 53 (note 3), 93.
 Richard, 79.
 Rigot, 62.
 Robert (Hubert), 53, 23.
 Robillon, 86.
 Roederer, 83.
 Romain (J.), 75 (note 4).
 Rondel (A.), 5, 36, 159 (note 3).
 Ronsin, 103, 104.
 Roqueplan (C.), 105, 106.
 Rosenthal, 50 (note 3), 88 (note 6).
 Rossi (G.), 93 (note 2).
 Rossini, 59 (note 5), 68.
 Roubo, 36.
 Rougemont, 26 (note 5).
 Rousseau (P.-J.), 89, même page (note 1), 125, même page, (note 4), 133.

Royer (A.), 117 (note 4).
 Rubé, 103, 170.
 Ruggi, 143.
 Ruggieri (C.), 46, 60, 69 (note 2).

S

Sacré, 70, 114.
 Saint-Amand, 64, 71, 72.
 Saint-Georges, 151 (note 2).
 Saint-Hilaire, 40, 56, 116.
 Saint-Huberty, 13.
 Saint-Romain, 97 (note 2), 100 (note 5), 111 (note 1).
 Sallé (M^{lle}), 13.
 Samson, 117, 119 (note 2).
 Sand (George), 152, 158, 163.
 Sanquirico (A.), 59, 142, 143.
 Sardou (V.), 80, 170, même page (note 4).
 Sarrette, 51.
 Sartines, 20.
 Sauvage (T.), 92.
 Savette, 105.
 Schiller, 26, 71, 81, 84 (note 4).
 Schneider (L.), 104 (note 2).
 Schneitzhoeffter, 105.
 Scribe (E.), 59 (note 7), 60 (note 6), 101, 102, 107, 108, 109, 130, même page (note 3), 131, 150, 157, 164.
 Séchan (C.), 50, 52, 54, même page (note 2), 68, 87 (note 4), 90 (note 3), 102, même page (notes 4, 6), 104, même page (note 5), 108, 109, 116, 117, 118, 122, 148, 150, même page (note 6), 151, 153, 162.
 Séché (A.), 87 (note 4), 148 (note 6).
 Séché (L.), 75 (note 6), 76 (note 5), 90 (note 6), 92 (note 5), 118 (notes 1, 5).
 Séraphin, 51, 142.
 Sergent, 70.
 Sergent (J.), 5.
 Serres, 156.
 Servandoni, 10, 15, 19, 42, 28, 89, 107.
 Shakespeare, 8, 11, 22, 62, 26, 28, 81, 89, 90, même page (note 1), 91, 146, 148, 166, 167, 168, 169.
 Shelley (M^{me}), 65.
 Smithson (Miss), 91, 95.
 Solomé, 60, même page (note 3), 80, 127, 128, même page (note 3), 129, même page (note 3), 130.
 Solska (I.), 175.
 Souchère, 175.
 Soumet, 91 (note 8).
 Souriau (M.), 68 (note 2).
 Staël (M^{me} de), 23, 81.
 Stapfer, 67.
 Steele, 8.

Stendhal, 73, 81.
 Stoulig, 21 (note 1).
 Strowski (F.), 5.
 Sue (E.), 153.
 Suvé, 75.
 Syrkus (S.), 175.

T

Taglioni, 105.
 Taglioni (Marie), 104 (note 2), 105.
 Talbot, 166 (note 3).
 Talma, 17, 21, 76, 77, 83, même page (note 1), 92, 141.
 Tasse (Le), 29, 113.
 Taylor (Baron), 45, même page (note 4), 46, 56, 61, **74 à 97**, 115, 125, 138, 175.
 Teniers, 24.
 Theaulon, 117.
 Théodore (Voir Nezel).
 Thierry (J.), 170.
 Thomas, 170.
 Tomkins, 65.
 Tonecki (S.), 49, même page (note 5), 175 (note 4).
 Toreinx (De), 60 (note 1).
 Torelli, 9.
 Treille, 68 (note 1).
 Trianon (H.), 136.
 Truffier, 95 (note 9).
 Tuffet, 110.
 Turpin (Comte), 59 (note 5).

V

Vacquerie (A.), 82 (note 1), 149, 161 (note 1).
 Valory, 71.
 Valter (J.), 124, 170 (note 6).

Van Amburch, 117.
 Van Bellen, 23 (note 2), 164 (note 2).
 Vaux (Baron De), 70 (note 4).
 Vedel, 119.
 Verdi, 93 (note 2).
 Vernet (C.), 135.
 Vernet (H.), 110, 135.
 Véron (L.), 100, 101, 102, même page (note 5), 103, 104, 105, 109.
 Véronèse, 124, même page (note 5).
 Victor (P.) (Lerebours), 79, même page (note 1), 85, même page (note 1).
 Viel-Castel, 100.
 Viennet (A.), 88, même page (note 3).
 Vigny (A. de), 78 (note 5), 89, 90, même page (note 2), 92, 121 (note 3), 148.
 Villehervé (De la), 14 (note 1).
 Viollet-le-Duc (Père), 133.
 Viollet-le-Duc, 101.
 Viotti, 99.
 Vitet (A.), 83, 121 (note 3).
 Vizentini, 135.
 Volney, 23.
 Voltaire, **11**, 19 (note 1), 22, 92 (note 1), 144.

W

Wailly (De), 32.
 Warton (T.), 23.
 Weichert, 175.
 Weiss (J. J.), 170.
 Wollin (N. G.), 19, même page (note 1).

Y

Young, 23.

Z

Zélie-Paul (M^{me}), 68.
 Zola (E.), 80, 148 (note 5), 165 (note 7).

TABLE DES PLANCHES

Planches.

- I Décor pour le *Mont Sauvage*, par Gué.
- II Décor pour le *Mont Sauvage*, par Gué.
- III Décor pour *Bertram*, par Ciceri.
- IV Décor pour *Elodie*, par Daguerre.
- V Le Temple de Salomon, diorama de Daguerre.
- VI Décor de Ferri.
- VII Projet de décoration attribué à Ciceri.
- VIII Décor pour le *Château de Kenilworth*, par Ciceri.
- IX Décor pour le *Meurtrier*, par Gué.
- X L'éruption du Vésuve, diorama de Daguerre.
- XI Décor pour la *Muette de Portici* par Ciceri.
- XII Décor pour l'*Ultimo Giorno di Pompeia*, par Sanquirico (Scala de Milan).
- XIII Costume pour les *Natchez*.
- XIV M^{me} Dorval et Cook dans le *Monstre*.
- XV Frédérick Lemaître et M^{me} Zélie-Paul dans *Faust*.
- XVI Décor pour *Marino Faliero*, par Ciceri.
- XVII Le Cirque-Olympique. Coupe, plan et vue intérieure de la salle.
- XVIII Décor pour les *Trois Quartiers* au Théâtre-Français.
- XIX Décor de hameau servant à plusieurs pièces exécuté par Gué pour la Gaité.
- XX Costume de M^{lle} Mars dans *Henri III*.
- XXI Costume de M^{lle} Mars dans le *Misanthrope*.
- XXII Une scène de *Roméo et Juliette* au Théâtre-Anglais.
- XXIII Décor pour *Hernani* (4^e acte), par Ciceri.
- XXIV Schéma de la *plantation* de la décoration du quatrième acte d'*Hernani* (Reprise au Théâtre-Français).
- XXV Décor pour *Robert le Diable*, par Ciceri.
- XXVI Le cloître de Montfort-l'Amaury.
- XXVII Costume d'Astaroth dans la *Tentation*.
- XXVIII Décor pour la *Tentation*, par Eugène Lami.
- XXIX Décor pour *Ali-Baba*, par Ciceri.
- XXX Salle de bal de *Gustave III*, par Ciceri.
- XXXI Costume de Pierrette romantique dans *Gustave III*.
- XXXII L'empereur Sigismond dans la *Juive*.
- XXXIII Décor de Philastre et Cambon pour la *Esmeralda*, vu par Célestin Nanteuil.
- XXXIV Costume de la *Esmeralda* par Louis Boulanger.
- XXXV Costume du Bravo dans la *Vénitienne*.

- XXXVI Costume de Violetta dans la *Vénitienne*.
 XXXVII Costume de Jean dans *L'Impératrice et la Juive*.
 XXXVIII Costume de Caligula.
 XXXIX Esquisse de plantation par V. Hugo, pour le 2^e acte du *Roi s'amuse*.
 XL Dessin de V. Hugo, pour le décor du 1^{er} acte des *Burgraves*, d'après la reproduction de l'édition de l'Imprimerie Nationale, chez Albin Michel.
 XLI Costume d'Eugène Delacroix pour *Amy Robsart*.
 XLII Costume d'Auguste de Châtillon pour le *Roi s'amuse*.
 XLIII Costume de M^{lle} Mars dans *Angelo*.
 XLIV Costume de Juliette Drouet dans *Lucrèce Borgia*.
 XLV Costume de Frédéric Lemaître dans *Lucrèce Borgia*.
 XLVI Toile de fond de Ciceri pour le *Roi s'amuse*.
 XLVII Costume de M^{me} Dorval dans *Angelo*.
 XLVIII Plantation du décor du deuxième acte de *Ruy Blas*, par L. Paliani.
 XLIX Scène de *La Favorite* reproduite dans l'*Album de l'Opéra*.
 L Costumes de Lupsus et Garique dans les *Burgraves*. [Le titre de Martinet Hauteceur comporte des erreurs qu'il faut ainsi rectifier : M^{lle} Brohan, rôle de Lupus (et non Lupsus) et de M^{lle} Garique (et non M^{lle} Gorlois) rôle de Gorlois (et non Garique).]
-



THEATRE DE LA GAYTE.
5^e Acte du Mont-Sauvage.



THEATRE DE LA GAYTE.
5^e Acte du Mont-Sauvage. Songe du dévot.



Architecte de l'Opéra par

St. Simon de la Chapelle

Paris chez

(A.D.)

Panorama Dramatique.

BERTRAM.
Décoration du 1^{er} Acte.
par CICERI.



Théâtre de l'Ambigu comique

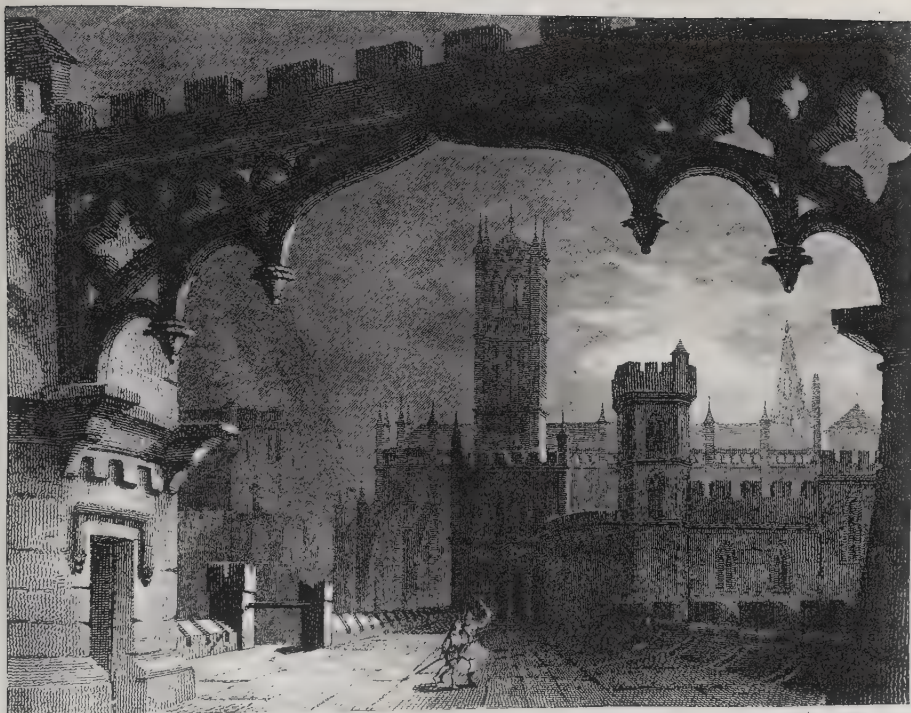
ELODIE.

Décoration du 2^m Acte.

par Lagnier.



LE TEMPLE DE SALOMON (PIÈCE HISTORIQUE). GRAV. CH. G. PETIT
REPRODUCTION DU DIORAMA DE DAGUERRE BRULÉ EN 1839, D'APRÈS LA MAQUETTE ORIGINALE.



PLAN ROTTOLO DI UN FORTE



Projet de décoration attribué à CICERI

LE CHÂTEAU DE KENILWORTH.

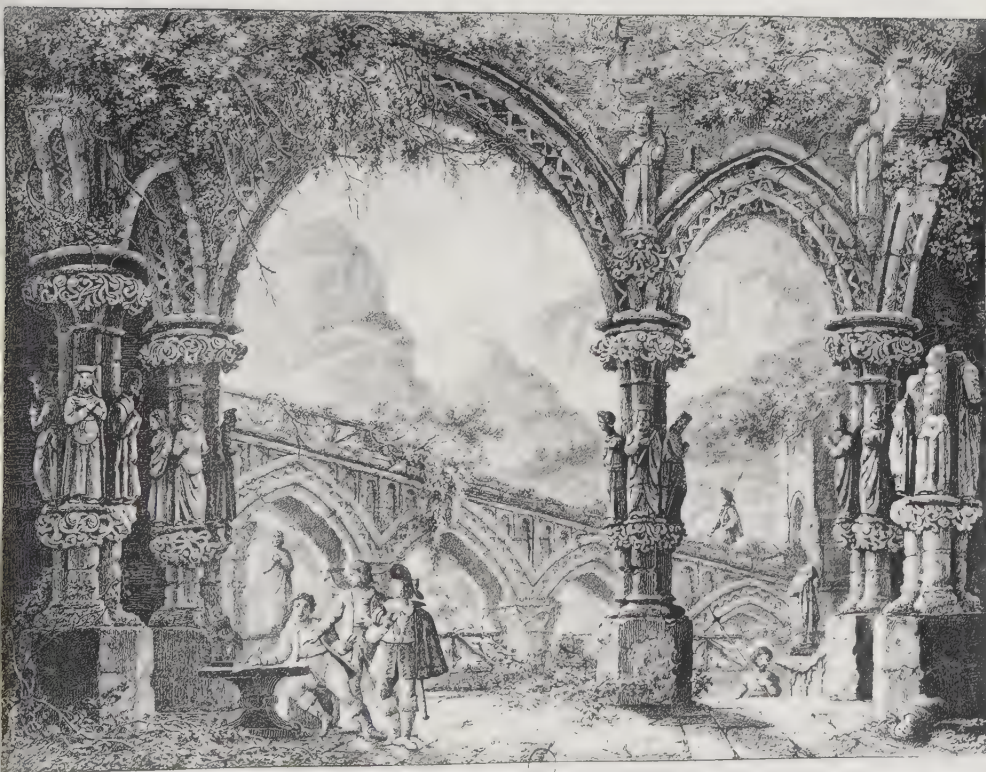


Théâtre de la Porte St Martin.

LE CHÂTEAU DE KENILWORTH.

Décoration du 3^e Acte.

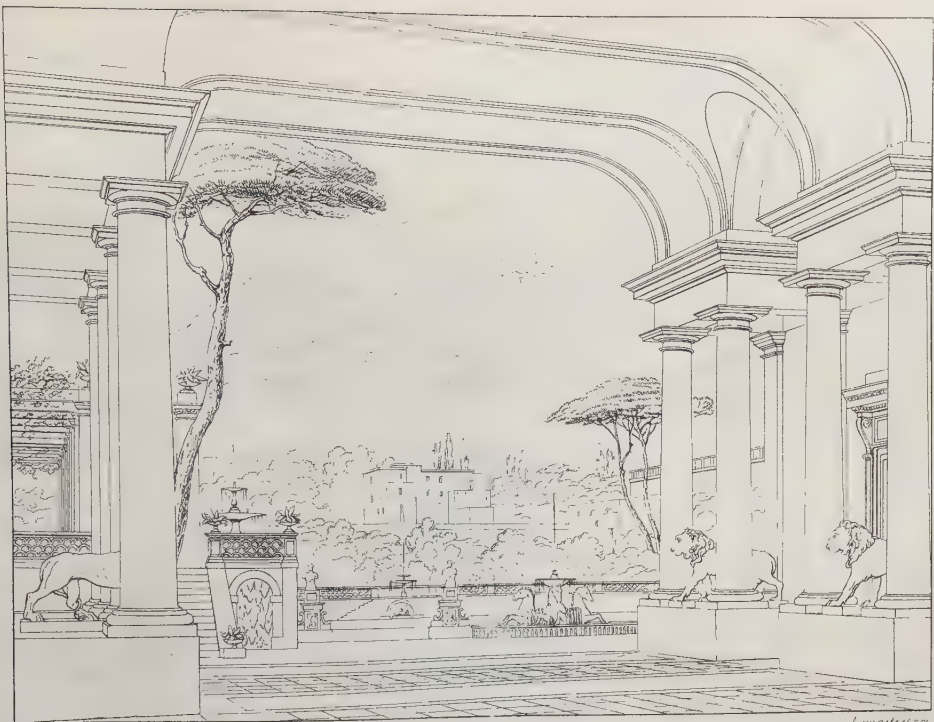
par Cicéri



Décoration du 5^e Acte.



L'éruption du VÉSUVÉ au DIORAMA DE DAGUERRE



Leger et Cicero.

LA MUETTE.

Lemaitre 150

DEU. DE
L'OPÉRA

Pl. XII



SOLUBLE POLYCONDENSATION POLYMERIZATION OF 3,4-DICHLOROBENZENE

L. angustatus (Lill.) var.

Умножив (1) на $\frac{1}{\sqrt{2}}$ и прибавив к нему (2), получим

Costume de M^{lle} Adèle DUPUIS, rôle de MILA, N^o 59.
dans les Natchez. Maledron.

2^e de la Gauche



chez Monsieur Martinet, Libraire, rue du Coq N^o 15 et 13 à Paris

Relevés

N° 573.

Costumes de M^{me} Allan DORVAL rôle de CÉCILIA et de COOK rôle du MONSTRE,
dans la pièce de ce nom, Mélodrame

L'Opéra de la Porte S^t Martin.



Ch. Huet, chez M. Huet, Libraire, rue du Croissant 13 et 15, à Paris.

Publié par

Songez à votre serments..... Adieu !

Acte 1^{er} Scène XII.

Cos. en ans. Frédéric LEMAITRE, rôle de MÉPHISTOPHÉLÈS et de)
M^{me} ZÉLIE-PAUL, rôle de MARTHA, dans Faust. 2^e Partie.
N^o 637.



Photo. Montecino-Buchet, Laboureur, rue du Cqy, N^{os} 13 et 15, à Paris.

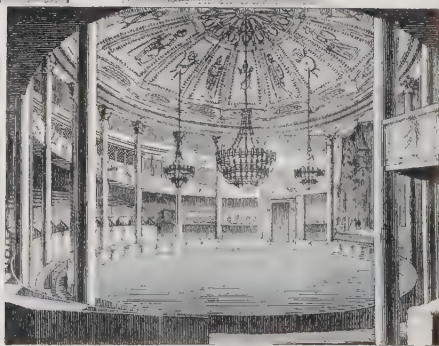
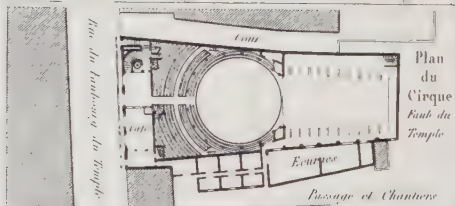
N^o 637.

Scène de la Walce 2.



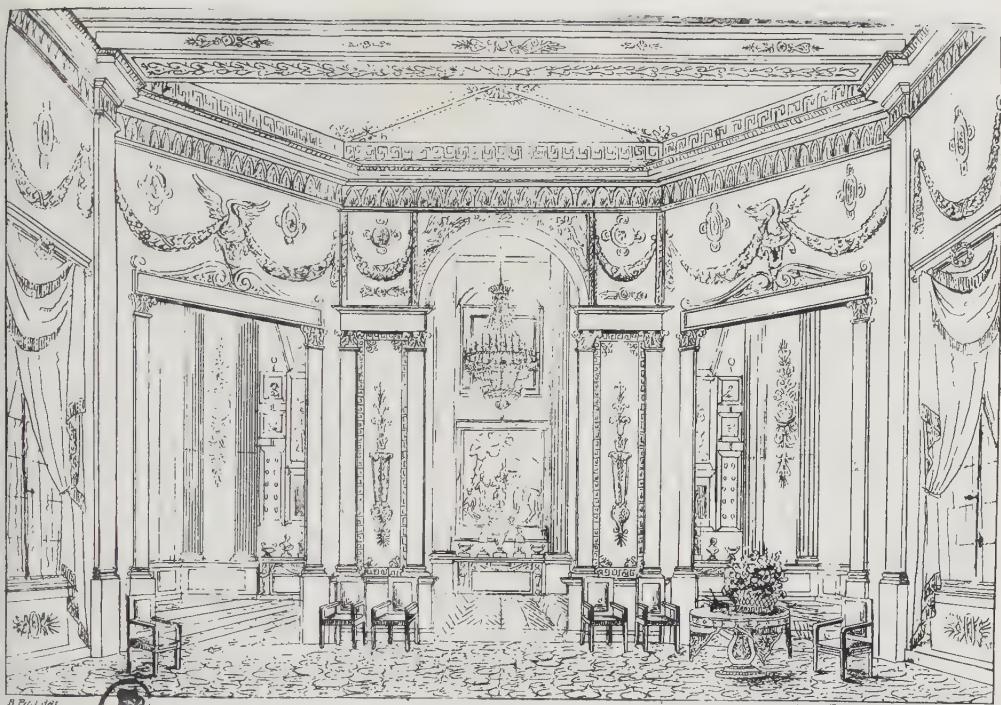
TEATRO
DE
L'OPERA

Coupe sur la longueur du CIRQUE
Faubourg du Temple



Vue intérieure du CIRQUE Faub. du Temple.

Echelle des Elevations Géométriques.
1/2 m.
1/4 m.
1/8 m.



Deuxième acte des 3 Quartiers.

Lith. de Repetition des Forces, N° 27, Paris.





THE ALLEY OF THE CHURCH
The Church of St. John the Baptist, 1771

Costume de M^{lle} MARS, rôle de la Duchesse DE GUISE, N^o 642
 dans Henri III et sa Cour. *Drame Historique*
 Th. Français.



Chez Bouteviller, Libraire, rue du Cag. N^o 63 et 65 à Paris.

Mulcaire.

Ou...ou...vous m'avez...ah! depuis long-temps, je m'en suis aperçue...

*Costume de M^{lle} MARS, rôle de CÉLIMÈNE,
dans le Misantrope Comédie.*

17^e mg

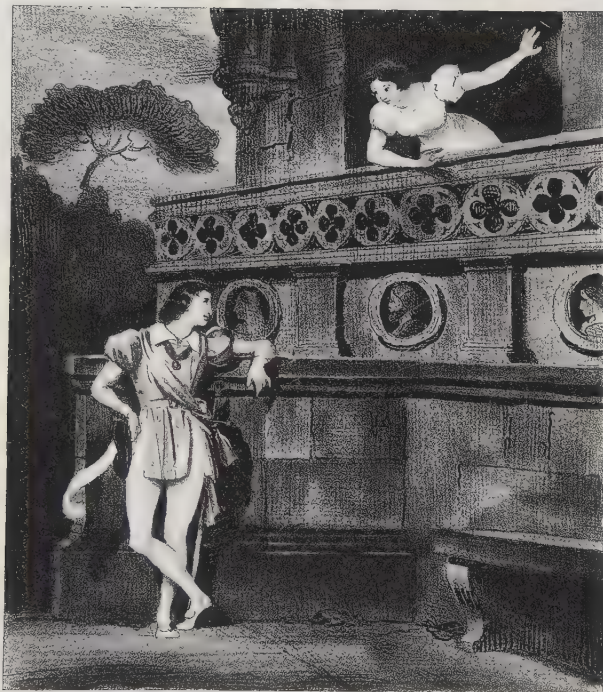
Th. Francais.



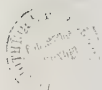
(Costume tel qu'il a été représenté à Versailles)

Chez Hantecœur-Marlucet, Editeur, rue du Fay, N^o 15 à Paris.

SCENA PRIMA



Disegno di M. G. G. G.



Shakespeare Romeo et Juliette. Acte V. Scène 3.

Ultime Anziani

2. p. et a. M. G. G. G.

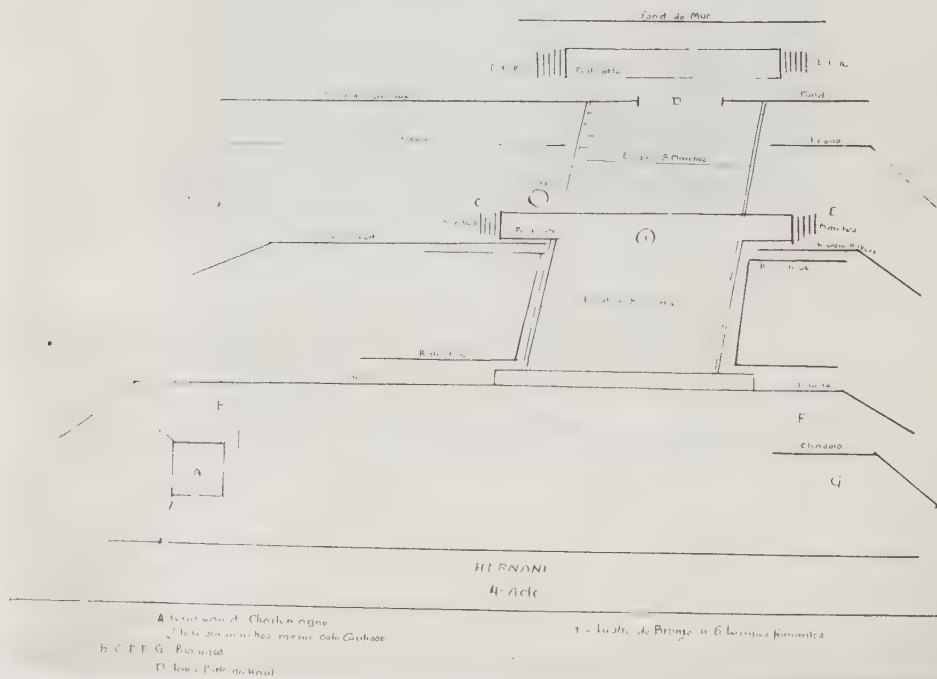
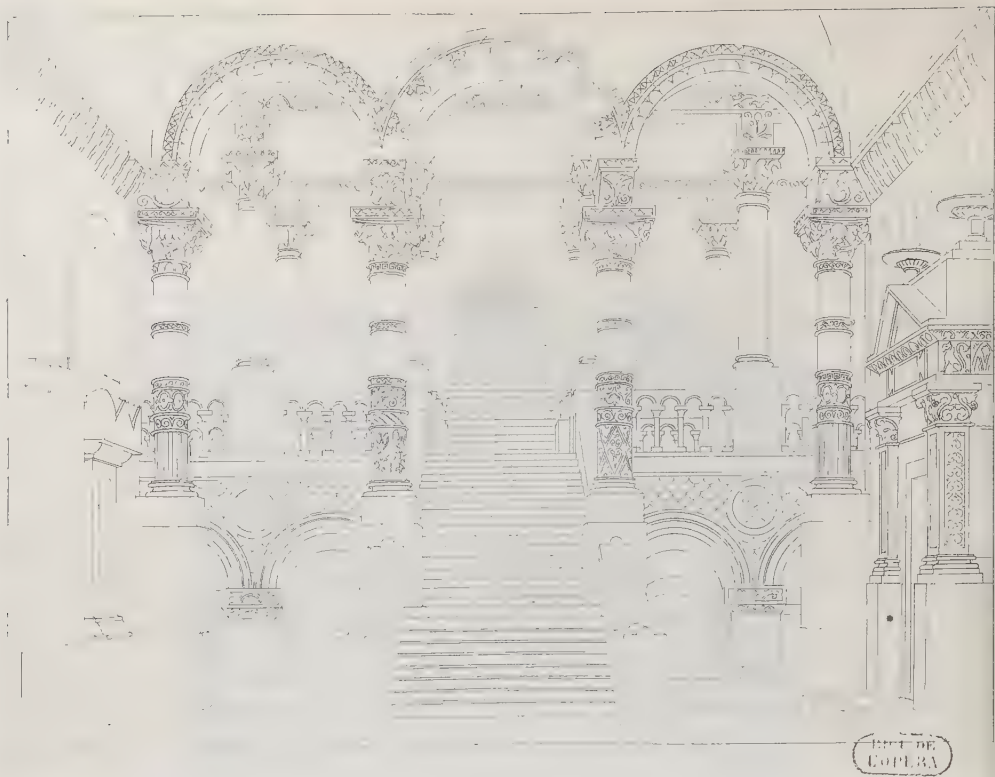


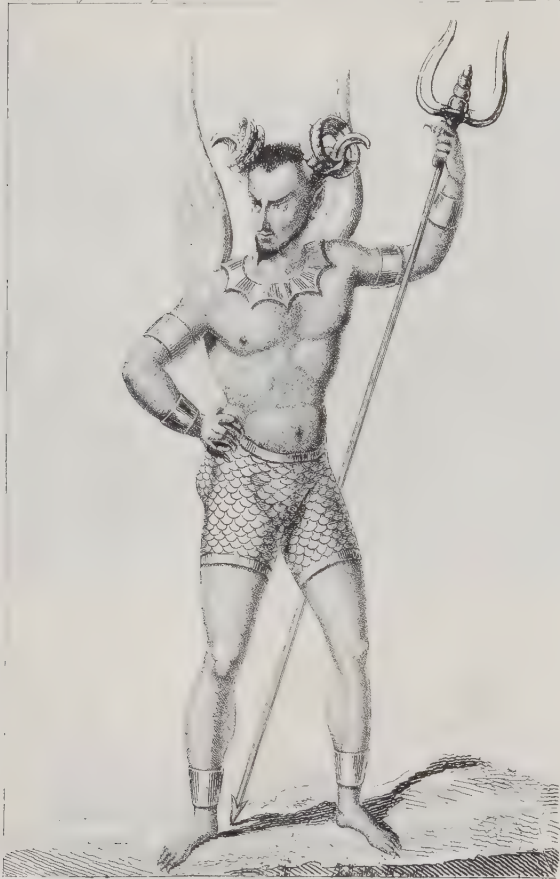
Schéma de la "plantation" de la décoration du Quatrième Acte d'HERNANI



Décor de *Robert le Diable*, par Cicéri.



Cloître de MONTFORT L'AMAURY



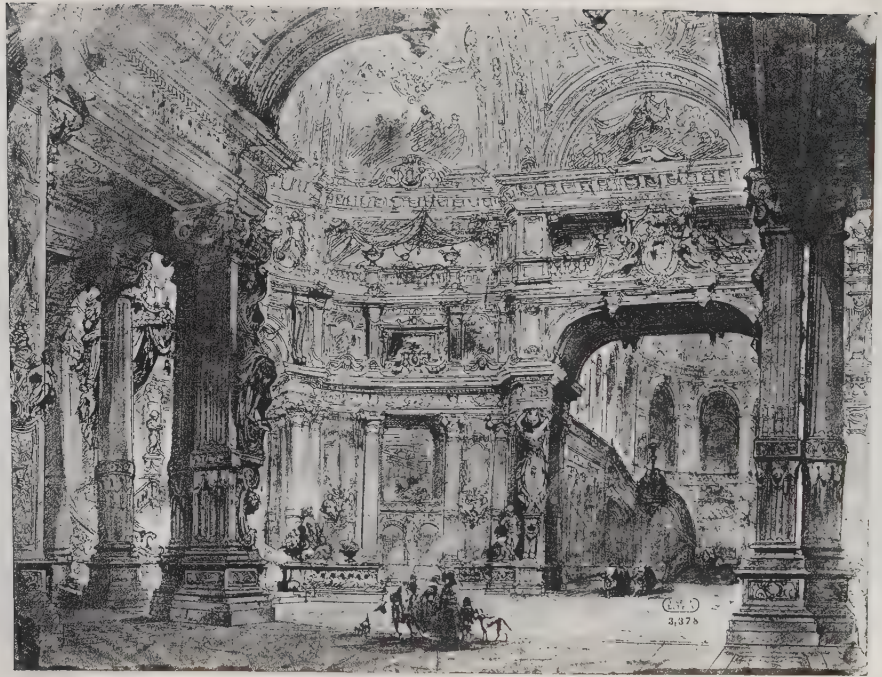
de Tentation

Ballet-Opéra.

Écrite par le 1^{er} Maître compositeur, par Eug. Lami



Décor de CIGERI pour ALI-BABA (1833) maquette originale



Salle de Bal de GUSTAVE III par CICERI

*Costume d'une PIERRETTE Romantique.
dans Gustave III ou le Bal Masqué. 1808.*
Académie Royale de Musique.

N. 9



Maisonne

Acte V

Chez Bauteaux-Martinot, Éditeur, rue du Cap. N. 13 et 15 à Paris



Larmuz de

... à gauche de l'acteur

LIBRARY OF THE
MUSEUM OF ART AND HISTORY
OF THE CITY OF PARIS

Don du Cabinet de M^{le} Dapendel



par CÉLESTIN NANTEUIL

Décor de PHILASTRE ET CAMBON pour la ESMERALDA vu par CÉLESTIN NANTEUIL



Costume pour la ESMERALDA par LOUIS BOULANGER

*Costume du BRAVO,
dans la Vénitienne Dram.*

N.º 86.



BOUVAGE, Acte 1^{er}

LOCKROI, Actes II, III, IV, V

Chez Hautebourg-Marchand Éditeur, rue du Cög, N.º 25 et 27, à Paris.

Costume de M^{lle} IDA, rôle de VIOLETTA, N^o 365
dans la Vénitienne, *Drame*

Th. de la Porte S^t Martin.



Molénre s.

Acte III

Chez Hauteceur-Martinet, Editeur, rue du Coq, N^o 13 et 15, à Paris.

*Costume de LOCKROY, rôle de JEAN,
dans l'Impératrice et la Juive. Dessin.*

91.^e 296.

16. de la Porte St. Martin.



Madeux

Acte II, III, et IV.

Chez Hauteœur-Martinet, Éditeur, rue du Coq, N.^o 23 et 25, à Paris

Costume de LIGIER, rôle de CALIGULA,
dans la pièce de ce nom

111 116

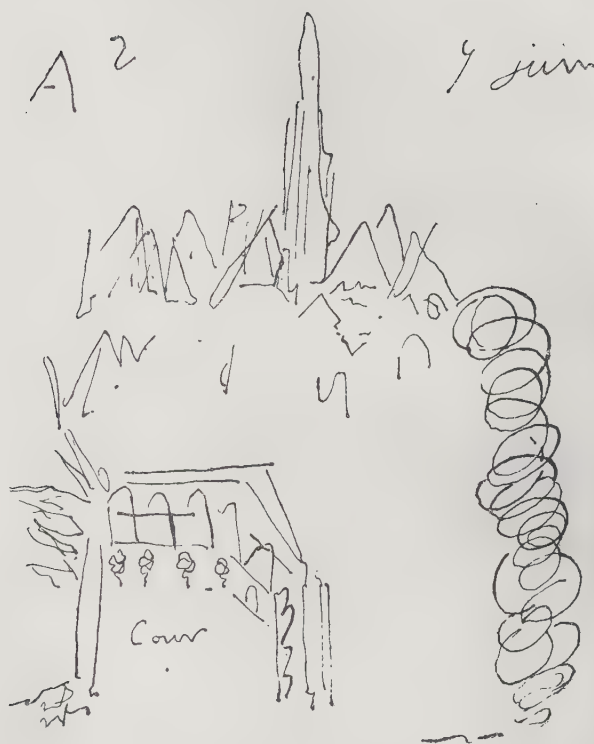
111 116

111 116



Monsieur Montigny, Éditeur rue du Regard 111 116

*Je certifie que ce costume est conforme
à l'original que j'ai l'intention de publier
Paris - 12 Mars 1838
Antoine B. H. de la Roche*



Esquisse de plantation par VICTOR HUGO pour le 2^e acte du ROI S'AMUSE



Dessin de VICTOR HUGO pour le décor du 1^{er} acte des BURGRAVES



Costume d'Eugène DELACROIX pour AMY ROBSART



Costume d'A. de Châtillon pour le ROI S'AMUSE

Costume de M^{lle} MARS, rôle de TYBBÉ. *N^o 961*
dans Angelo *Trame*
th. François



Vite 1^{re}

Chez Huetocaux-Martinot, Editeur, rue du Coy N^o 15 et 13 à Paris

Costume de M^{lle} JULIETTE rôle de la Princesse NÉGRONI. 11^e - 66.
dans Lucrèce Borgia. Drama

H. de la Porte et Martin



Chez Houloucar Martinet, M^e d'Estampe, rue du Cqy, N^o 3 et 5 à Paris.

Maleuvre

Acte III. Scène de l'Orgie.



Costume de FRÉDÉRIC-LEMAITRE rôle de GENNARO. N° 763.
dans Lucrèce Borgia. Drame.



Molureau. 11

Chez Hautecœur Martinet, M^{re} d'estampes rue du Coq, N° 3 côté, à Paris.



Toile de fond de CICERI pour le ROI S'AMUSE

*Costume de M^{me} DORYAL, rôle de CATHARINA
dans Angelo Drama*

Pl. 965

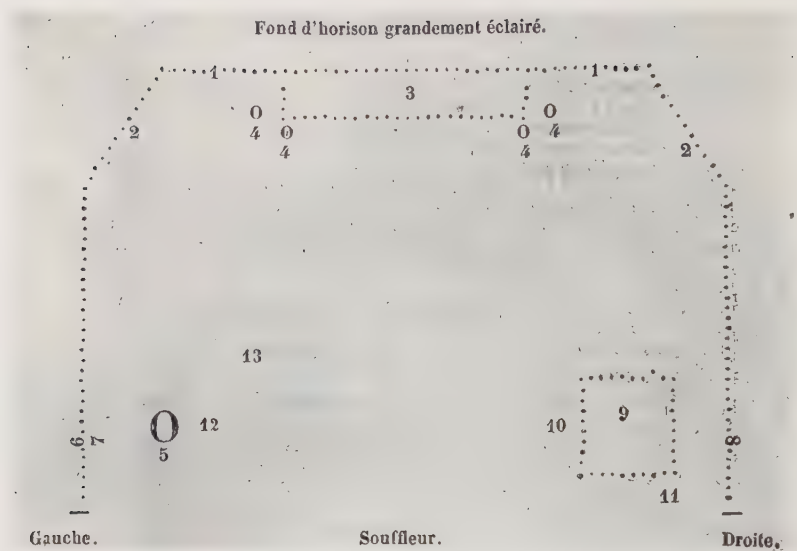
75. Francaise



Mollet sculp.

Vole 1^{re}

Chez M^{onsieur} Martinet, Editeur, rue du Coq, N^o 13 et 15 à Paris

Plantation du décor du 2^e acte de RUY BLAS par L. PALIANTI

THE OPERA

N° 8



Challamel edit.

Imp. Rig.

LA FAVORITE
(4^{me} Acte.)

41° 1393

Costumes de M^{lle} BROHAN, rôle de LUPSET, et de M^{lle} GORLOIS, rôle de GRIQUET,
dans les Burgroves. (Folios.)

T. A. Française



Publié par l'auteur - Martinet rue du Cinq 15 à Paris

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	I
-------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

TRANSFORMATIONS DE L'ART SCÉNIQUE

Du classicisme au romantisme.

CHAPITRE I. — <i>Les réformes scéniques sous l'ancien régime.....</i>	7
Utilité d'une étude sommaire de la mise en scène au XVIII ^e siècle. — Influence de l'état social sur le théâtre. — Les nouvelles théories littéraires. — Les réformes architectoniques. — Les transformations de la décoration théâtrale : Servandoni et Brunetti. — Les réformes tentées par les auteurs : Voltaire et la « couleur locale » ; le réalisme de Diderot. — Les réformes des comédiens : le costume théâtral. — Les auteurs et l'exécution scénique. — Effet des réformes sur la critique, le public et le monde du théâtre. — Bilan des transformations scéniques à la fin de l'ancien régime.	
CHAPITRE II. — <i>Le « spectacle » sous la révolution et sous l'empire.....</i>	20
Situation des théâtres populaires sous le règne de Louis XVI. — Le régime de la liberté et de la concurrence instauré par les lois révolutionnaires. — Timides réformes au Théâtre-Français : Talma. — Un art nouveau de mise en scène au Boulevard. — Le décor « pittoresque » et « romantique ». — G. de Pixérécourt et la mise en scène. — Importance prise par les décorateurs et les machinistes dans le monde du théâtre. — Les petits théâtres deviennent des « grands spectacles ». — Décrets impériaux réglementant le régime des théâtres secondaires. — La Gaité, l'Ambigu-Comique, le Cirque Olympique et la Porte-Saint-Martin, officiellement reconnus « théâtres à spectacle ». — « Le spectacle en France tuera l'art du théâtre » (De Bonald). — Une nouvelle ère théâtrale.	

DEUXIÈME PARTIE

L'ART SCÉNIQUE AUX TEMPS ROMANTIQUES

CHAPITRE III. — <i>La technique théâtrale au début du XIX^e siècle.....</i>	31
Critiques sur l'art scénique : l' <i>Illusion théâtrale</i> , par Pujoulx ; l' <i>Opéra</i>	

<i>en l'An XII</i> , par Bonnet de Treiches ; <i>Lettres sur les arts imitateurs</i> , par Noverre ; <i>De l'exécution dramatique</i> , par Grobert. — Un ouvrage de technique théâtrale : le <i>Traité complet de mécanique appliquée aux arts</i> , par Borgnis. — Etat de la décoration, de la machinerie et de l'éclairage théâtral. — Un décor machiné au boulevard.	
CHAPITRE IV. — <i>Daguerre et les « Spectacles d'optique »</i>	41
Les débuts de Daguerre à l'Ambigu-Comique. — Le Théâtre Pittoresque de M. Pierre. — Les Panoramas. — Le Théâtre du Panorama-Dramatique d'Alaux et Taylor. — Le Diorama de Daguerre et son influence sur la décoration théâtrale.	
CHAPITRE V. — <i>Ciceri et la décoration théâtrale</i>	51
Les débuts de Ciceri dans la décoration. — Ciceri novateur. — Le décor-tableau. — Ciceri au Boulevard. — La nouvelle salle de l'Opéra, rue Le Peletier. — Le gaz d'éclairage. — Collaboration de Ciceri et de Daguerre à l'Opéra. — Les effets du Diorama appliqués aux décorations théâtrales : <i>La Muette de Portici</i> . — Un panorama mouvant : <i>La Belle au bois dormant</i> . — Destinée de ces procédés. — Importance prise par la décoration.	
CHAPITRE VI. — <i>Les scènes du Boulevard</i>	62
Le public. — La Gaité : ses grands spectacles. — La Porte-Saint-Martin : ses mélodrames. — Le Cirque Olympique : ses mimodrames historiques, féeriques et ses exhibitions. — L'Ambigu-Comique et la <i>Muse du Boulevard</i> .	
CHAPITRE VII. — <i>Le Romantisme au Théâtre-Français</i>	74
Nomination du Baron Taylor, Commissaire Royal. — Premières réformes scéniques : une tragédie antique, <i>Léonidas</i> , de Pichat : une pièce historique, <i>Louis XI</i> , de Mély-Janin ; une comédie de mœurs, <i>Les Trois Quartiers</i> , de Picard. — La préface de <i>Cromwell</i> et l'art scénique. — Les tragédies romantiques. — Les attaques contre Taylor. — Les drames romantiques : <i>Henri III et sa cour</i> , la mise en scène et la « sévérité » du costume ; <i>Othello</i> , les décors, le jeu anglais, les costumes, la figuration ; <i>Hernani</i> , le décor d'opéra, les costumes, les jeux de scène. — Situation financière du Théâtre-Français en 1830. — Taylor, « metteur en scène ».	

TROISIÈME PARTIE

LA "MISE EN SCÈNE", ART NOUVEAU

CHAPITRE VIII. — <i>Les « Metteurs en scène »</i>	99
EDMOND DUPONCHEL : Le Dr Véron, directeur de l'Académie de musique. — La mise en scène de <i>Robert le Diable</i> , de la <i>Sylphide</i> et de la <i>Tentation</i> . — Les costumes de <i>Gustave III</i> . — Le nouveau dénouement de <i>Don Juan</i> . — La mise en scène de la <i>Juive</i> . — <i>Les Huguenots</i> , la <i>Esmeralda</i> . — Déclin de Duponchel.	
FERDINAND LALOUÉ : Le metteur en scène du Cirque Olympique. — L'épopée napoléonienne. — Les « tableaux vivants ». — Les spec-	

tacles féeriques. — La <i>Jérusalem délivrée</i> , de F. Laloue. — Quelques scènes à succès. — L'opinion de T. Gautier.	
FRANÇOIS-ANTOINE HAREL : Direction de l'Odéon et de la Porte-Saint-Martin. — Les drames d'Alexandre Dumas. — Les animaux vivants sur le théâtre. — Les mises en scène d'Harel.	
ALEXANDRE DUMAS : L'auteur sur le théâtre. — <i>Richard Darlington</i> . — <i>Don Juan de Marana</i> . — <i>Caligula</i> . — Direction du Théâtre-Historique.	
VICTOR HUGO : Indications scéniques des manuscrits, « plantations » et esquisses de décors. — V. Hugo et le costume théâtral. — Rapports de l'auteur avec les directeurs, les artistes, les comédiens. — L'effet théâtral.	
CHAPITRE IX. — <i>Les livrets scéniques</i>	127
Livrets de mise en scène de la <i>Muette de Portici</i> et de <i>Henri III et sa cour</i> . — Les journaux, les revues et les mises en scène. — Le livret scénique de <i>Zampa</i> , par Solomé. — Collection de mises en scène de Louis Palianti. — Le livret scénique de <i>Ruy Blas</i> . — L'opinion de Scribe sur les livrets scéniques. — Une bibliothèque de mises en scène.	
CHAPITRE X. — <i>Les études sur l'art théâtral</i>	133
L'histoire du théâtre et la mise en scène. — Les publications d'art scénique : recueils de scènes théâtrales et de costumes. — La presse et la technique du spectacle. — La mise en scène reconnue comme art.	
CHAPITRE XI. — <i>Les critiques contre la mise en scène</i>	138
Les attaques d'Alexandre Duval et de Gustave Planche contre les spectacles. — Deux articles sévères de la <i>Revue du Théâtre</i> . — Castil Blaze et la scène lyrique. — Charles Maurice, Jules Janin, Théophile Gautier et la mise en scène.	

QUATRIÈME PARTIE

DU ROMANTISME AU RÉALISME

CHAPITRE XII. — <i>L'évolution du réalisme scénique</i>	147
Le public de 1840. — Le réalisme du Romantisme. — La reconstitution archéologique dans deux tragédies nouvelles : <i>Lucrèce</i> et <i>Antigone</i> . — Le réalisme scénique à l'Opéra : l'ameublement des <i>Martyrs</i> ; les roseaux de <i>Giselle</i> ; les tableaux orientaux de <i>La Péri</i> . — Le réalisme au boulevard : les deux <i>Naufrages de la Méduse</i> ; les décors « véristes » des mélodrames populaires; un tableau inattendu au Cirque-Olympique. — Le jeu « nature ». — Les hardes de Robert Macaire. — L'accessoire « vrai ». — Le réalisme de G. Sand et de Champfleury. — Mise en scène nouvelle de Molière au Théâtre-Français.	
CHAPITRE XIII. — <i>Le « Théâtre Idéal »</i>	161
Les conquêtes de l'art scénique. — La décoration industrielle. — Les déceptions. — Le <i>Spectacle dans un fauteuil</i> d'A. de Musset. — Les	

contes dramatiques de G. Sand. — Le théâtre impossible de T. Gautier. — Le *Théâtre en Liberté* de V. Hugo. — Nouvelles critiques contre les doctrines romantiques. — T. de Banville et la mise en scène. — Le « Théâtre idéal ».

CONCLUSION.....	173
LEXIQUE. — Termes de technique théâtrale	179
BIBLIOGRAPHIE de l'art théâtral en France dans la première moitié du XIX ^e siècle.....	185
I. — INSTRUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES :	186
A) Bibliographie générale.	
B) Dictionnaires biographiques.	
C) Bibliographies de l'art théâtral et du costume.	
D) Répertoires dramatiques.	
E) Etats d'archives théâtrales.	
F) Iconographie.	
G) Dictionnaires de langue théâtrale.	
H) Bibliographie de l'histoire des mœurs. Bibliographie des journaux.	
II. — OUVRAGES SE RAPPORTANT AUX TRANSFORMATIONS DE L'ART SCÉNIQUE. (Du Classicisme au Romantisme).....	189
III. — LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES.....	194
IV. — OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LA LITTÉRATURE THÉÂTRALE AUX TEMPS ROMANTIQUES.....	195
V. — HISTOIRES GÉNÉRALES DU THÉÂTRE, DU COSTUME ET DU DÉCOR THÉÂTRAL.....	199
VI. — JOURNAUX ET REVUES.....	200
VII. — MÉMOIRES, SOUVENIRS ET CORRESPONDANCES.....	202
VIII. — LES GENRES.....	203
IX. — LES AUTEURS.....	204
X. — LES DIRECTEURS DE THÉÂTRES.....	205
XI. — LES INTERPRÈTES.....	206
XII. — ETUDES SUR LES PEINTRES, LES DÉCORATEURS ET LES ILLUSTRATEURS AYANT TRAVAILLÉ POUR LE THÉÂTRE.....	208
XIII. — ARCHITECTONOGRAPHIE DES THÉÂTRES ET MACHINERIE.....	209
XIV. — LES THÉÂTRES DE PARIS.....	211
XV. — L'ART SCÉNIQUE :	216
A) Ouvrages sur l'art scénique.	
B) Principaux articles sur l'art scénique ayant paru dans les journaux du temps.	
XVI. — LES LIVRETS DE MISES EN SCÈNE :	220
A) Drames, mélodrames et tragédies.	
B) Comédies.	
C) Vaudevilles.	
D) Opéras.	
E) Opéras-Comiques.	

TABLE DES MATIÈRES

245

XVII. — RECUEILS DE DÉCORATIONS, DE COSTUMES ET DE SCÈNES THÉÂ- TRALES.....	226
XVIII. — VARIA :	228
<i>A)</i> Rapports du Théâtre avec l'Etat et la société.	
<i>B)</i> La vie parisienne. Le boulevard.	
<i>C)</i> Les arts, les goûts, la mode.	
INDEX des noms cités dans le texte.....	230
TABLE DES PLANCHES.....	239

BIBLIOTHÈQUE

DE LA

SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

- I. — S. W. HOLSBOER, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*.
In-8°, 330 pages, 32 planches hors-texte épuisé
- II. — KOSTA LOUKOVITCH, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*.
In-8°, 470 pages. 60 fr.
- III. — M. FUCHS, *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle, première partie*.
In-8°, 225 pages, 6 illustrations. 40 fr.
- IV. — D. KNOWLES, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*.
In-8°, 500 pages. 60 fr.
- V. — H. BRUGMANS, *Porto-Riche*.
In-8°, 370 pages, 2 illustrations. 50 fr.
- VI. — PIERRE MÉLÈSE, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*.
In-8°, 460 pages, 9 illustrations.
- VII. — PIERRE MÉLÈSE, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*.
In-8°, 250 pages.
Les deux volumes ensemble. 80 fr.
- VIII. — E. DROZ, *Le recueil Trepperel, les Sotties*.
In-8°, 460 pages, broché. 80 fr.
- IX. — TCHIAO TCH'ENG TCHIH, *Le théâtre chinois d'aujourd'hui*.
In-8°, 180 pages.
- X. — M.-A. ALLEVY (AKAKIA-VIALA). *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*.
In-8°, 245 pages, 50 illustrations.
- XI. — M.-A. ALLEVY (AKAKIA-VIALA). *Edition critique d'une mise en scène romantique. Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour, par Albertin*.
In-8°, 42 pages, 2 figures.
Les deux volumes ensemble. 60 fr.
- XII. — J.-E. GUEULETTE. *Un magistrat au XVIII^e siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs*.
(sous presse)
- XIII. — TH.-P. GUEULETTE. *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII^e siècle*.
(sous presse)